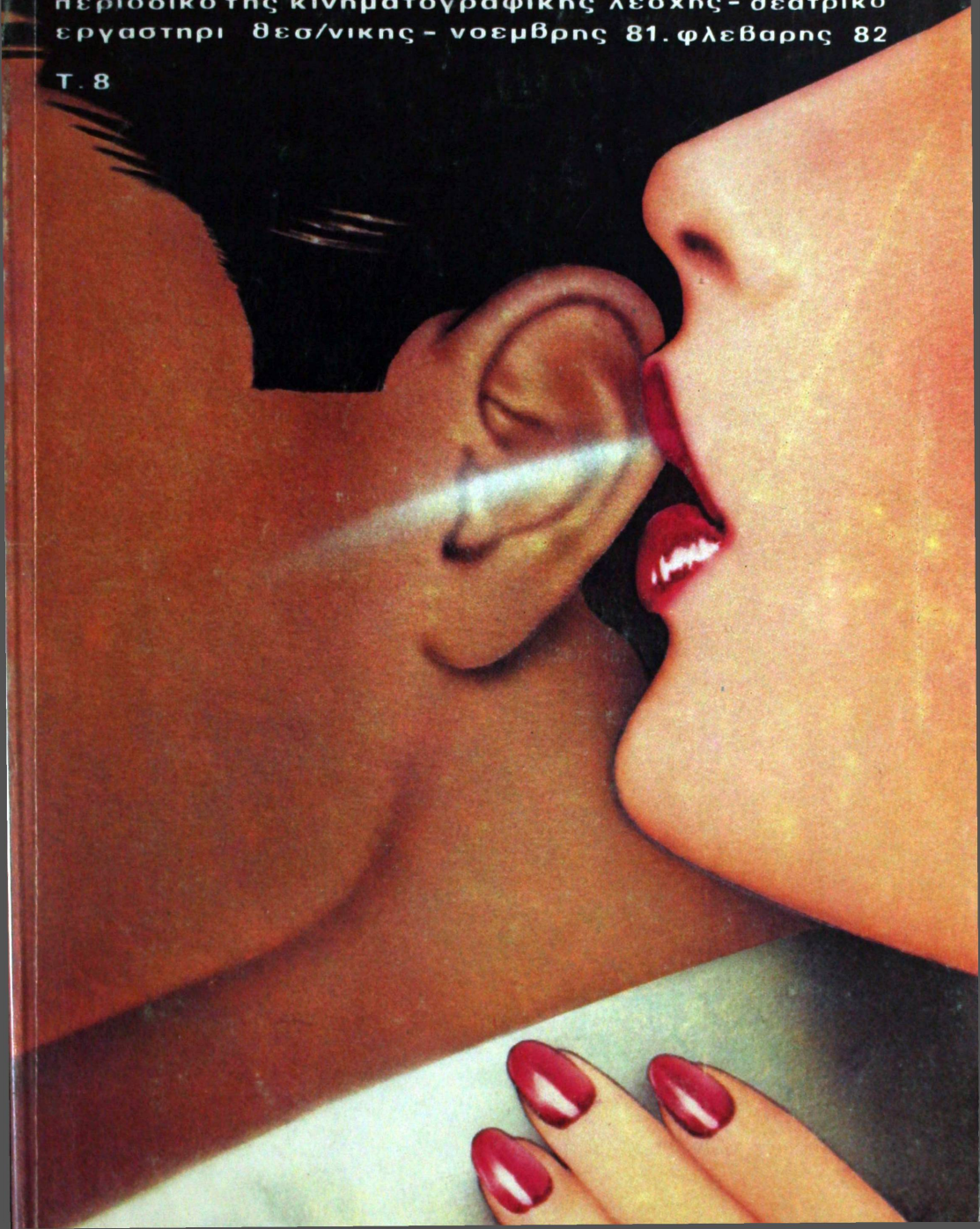


# ΤΣΟΝΤΑ

περιοδικό της κινηματογραφικής λέσχης - θεατρικού  
εργαστηρίου θεσ/νίκης - νοεμβρης 81. φλεβας 82

Τ. 8



II-000000000414

## ΤΣΟΝΤΑ

ΝΟΕΜΒΡΗΣ 81

ΦΛΕΒΑΡΗΣ 82

Περιοδικό «ΤΣΟΝΤΑ». Έκδοτης: Σωματείο «Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης», Κινηματογραφική Λέσχη Κινηματοθέατρο «ANETON» Παρασκευοπούλου 42, Θεσ/νίκη, τηλ. 830.766.

Όμάδα Έργασίας: Α. Κοτζιά, Ε. Μπλέτσα, Λ. Οικονόμου, Σελιδοποίηση: Λιάνα Οικονόμου

Έξωφυλλο «Pass it on» του Mike Sell.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελίδα
Τό πρόγραμμα της λέσχης .....	2
Η περσινή δραστηριότητα της λέσχης .....	3
<b>ΒΙΑ ΣΕ ΧΑΜΗΛΟ ΤΟΝΟ</b> (εισαγωγικά) .....	7
Η νόχτα .....	8
Τό αγόρι .....	11
Η θέση .....	15
Χωρίς αναισθητικό .....	17
Η έντιμος κυρία καί ὁ χαρτοπαίκτης .....	20
Μαχαίρι στό νερό .....	22
Νά θυμᾶσαι τ' ὄνομά μου .....	26
Κακόφημοι δρόμοι .....	28
<b>ΘΗΛΥΚΟ - ΑΡΣΕΝΙΚΟ</b> (εισαγωγικά) .....	33
Ζούσε τή ζωή της .....	34
Δύο γυναίκες .....	38
Τρεῖς γυναίκες .....	41
Κι' ὁ Θεός ἐπλασε τή γυναίκα .....	45
Τό χαρέμι .....	49

Τά ἄτομα πού ἀπαρτίζουν τό Διοικητικό Συμβούλιο τοῦ σωματείου εἶναι:

Πρόεδρος: Γιώργος Τριανταφυλλίδης

Ἀντιπρόεδρος: Ἀλεξάντρα Βιδάλη

Γραμματέας: Ἀλέκος Ἰωσηφίδης

Ταμίας: Χρήστος Παπαγεωργιάδης

Μέλη: Κώστας Γακίδης, Λίνα Ἡλιάδου, Ἐριφύλη Μπλέτσα, Τάσος Ναοῦμ,

Κατερίνα Σιῶρη.

## ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Νοέμβρης Δεκεμβρης '81, Γενάρης Φλεβάρης '82

Τό πρόγραμμα προβολών τής λέσχης γιά τό όποίο περιέχεται ύλικό σ' αυτό τό τεύχος είναι:

Α' ΚΥΚΛΟΣ: Βία σέ χαμηλό τονο

Ή νύχτα του Μικελάντζελο Άντονιόνι  
 Τό άγόρι του Ναγκίσα Όσσιμα  
 Ή θέση του Έρμάνο Όλμι  
 Χωρίς άναισθητικό του Άντρέι Βάϊντα  
 Ή έντιμος κυρία καί ό χαρτοπαίκτης του Ρόμπερτ Άλτμαν  
 Μαχαίρι στό νερό του Ρομάν Πολάνσκι  
 Νά θυμάσαι τ' όνομά μου του Άλαν Ρούντολφ  
 Κακόφημοι δρόμοι του Μάρτιν Σκορσέζε

Β' ΚΥΚΛΟΣ: Θηλυκό - άρσενικό

Ζούσε πή ζωή της του Ζάν Λύκ Γκοντάρ  
 Δυό γυναίκες τής Μάρτα Μετζάρος  
 Τρεις γυναίκες του Ρόμπερτ Άλτμαν  
 Κι ό Θεός έπλασε πή γυναίκα του Ροζέ Βαντίμ  
 Τό χαρέμι του Μάρκο Φερρέρι

Θ' άκολουθήσουν:

Λός Όλθινάντος του Λουί Μπουνιουέλ  
 Πάγος του Ρόμπερτ Κράμερ  
 Έν όνόματι του πατρός του Μάρκο Μπελλόκιο  
 Τά έντεκα καθάρματα του Ρόμπερτ Όλντριτζ  
 Ή Μάχη τής Άλγερίας του Τζίλο Ποντεκόρβο  
 Άδέσποτα σκυλιά του Σάμ Πέκινπα  
 Τό άλάτι τής γής του Μπίμπερμαν

Ζητάμε συγνώμη γιά κάθε άλλαγή του προγράμματος προβολών τής λέσχης, πράγμα πού όφείλεται σέ παράγοντες έξω από μäs.

## Η ΠΕΡΣΙΝΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Ἡ κινηματογραφική λέσχη τοῦ Θ.Ε.Θ. παρουσίασε τὴν περίοδο 1980-81  
τὶς παρακάτω ταινίες:

ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ - σὲ συνεργασία μὲ τὸ  
Κέντρο Ἀνεξάρτητου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου  
Τὸ ποτάμι τοῦ Νίκου Κούνδουρου  
Συνοικία τὸ ὄνειρο τοῦ Ἀλέκου Ἀλεξαντράκη  
Μικρές Ἀφροδίτες τοῦ Νίκου Κούνδουρου  
Εὐδοκία τοῦ Ἀλέξη Δαμιανοῦ  
Τὸ προξενιὸ τῆς Ἄνας τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη  
Μαῦρο-ἄσπρο τοῦ Θανάση Ρετζῆ, Νίκου Ζερβοῦ  
Πέφτουν οἱ σφαῖρες σάν τὸν χαλάζι τοῦ Νίκου Ἀλευρᾶ  
Παράλληλα προβλήθηκαν καὶ ἑπτὰ μικροῦ μήκους Ἑλληνικὲς ταινίες.

Α' ΚΥΚΛΟΣ: Ἀφιέρωμα στὸν Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Ἀκκατόνε  
Τὸ κατὰ Ματθαῖο Εὐαγγέλιο  
Μήδεια  
Δεκαήμερο  
Μάμα Ρόμα

Β' ΚΥΚΛΟΣ: Λατινοαμερικάνικος κινηματογράφος

Ἀκατάβλητο Μεξικό τοῦ Κάρολ Ρήντ  
Λουσία τοῦ Οὐμπέρτο Σόλας  
Τὸ κάστρο τῆς ἀγνότητος τοῦ Ἀρτούρο Ριποστάν  
Μνήμες ὑπανάπτυξης τοῦ Τόμας Γκουτιερέζ Ἀλλέα

Γ' ΚΥΚΛΟΣ: Ἀναζήτηση τοῦ χαμένου ἑαυτοῦ

Ἐπάγγελμα Ρεπόρτερ τοῦ Μικελάντζελο Ἀντονιόνι  
Τὸ αἰνίγμα τοῦ Κάσπαρ Χούζερ τοῦ Βέρνερ Χέρτζοκ  
Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται τοῦ Τζών Κασσαβέτης  
Φέρτε μου τὸ κεφάλι τοῦ Ἀλφρέντο Γκαρσία τοῦ Σάμ Πέκινπα

·Ο τρίτος άνθρωπος του Κάρολ Ρήντ  
 Μίστερ Κλάιν του Τζόζεφ Λόουζι  
 ·Η κόκκινη έρημος του Μικελάντζελο ·Αντονιόνι

Δ' ΚΥΚΛΟΣ: Κρυφά και φανερά

Καζανόβας του Φεντερίκο Φελλίνι  
 ·Ερως + σφαγή του Γιοσισίγκε Γιόσιαντα  
 ·Ιδιωτικά βίτσια, δημόσιες αρετές του Μίκλος Γιάντσο  
 ·Ερωτικό γκρό-πλάν του Ρίτσαρντ Ντρέιφους  
 Τό ήμερολόγιο ενός κλέφτη του Ναγκίσα Όσαμα  
 ·Η ώραία πής ημέρας του Λουί Μπουγιουέλ  
 ·Ερωτικές συλλογές (μικρού μήκους) του Βαλέριαν Μπόροβτζικ

Ε' ΚΥΚΛΟΣ: Ανεξάρτητες ταινίες

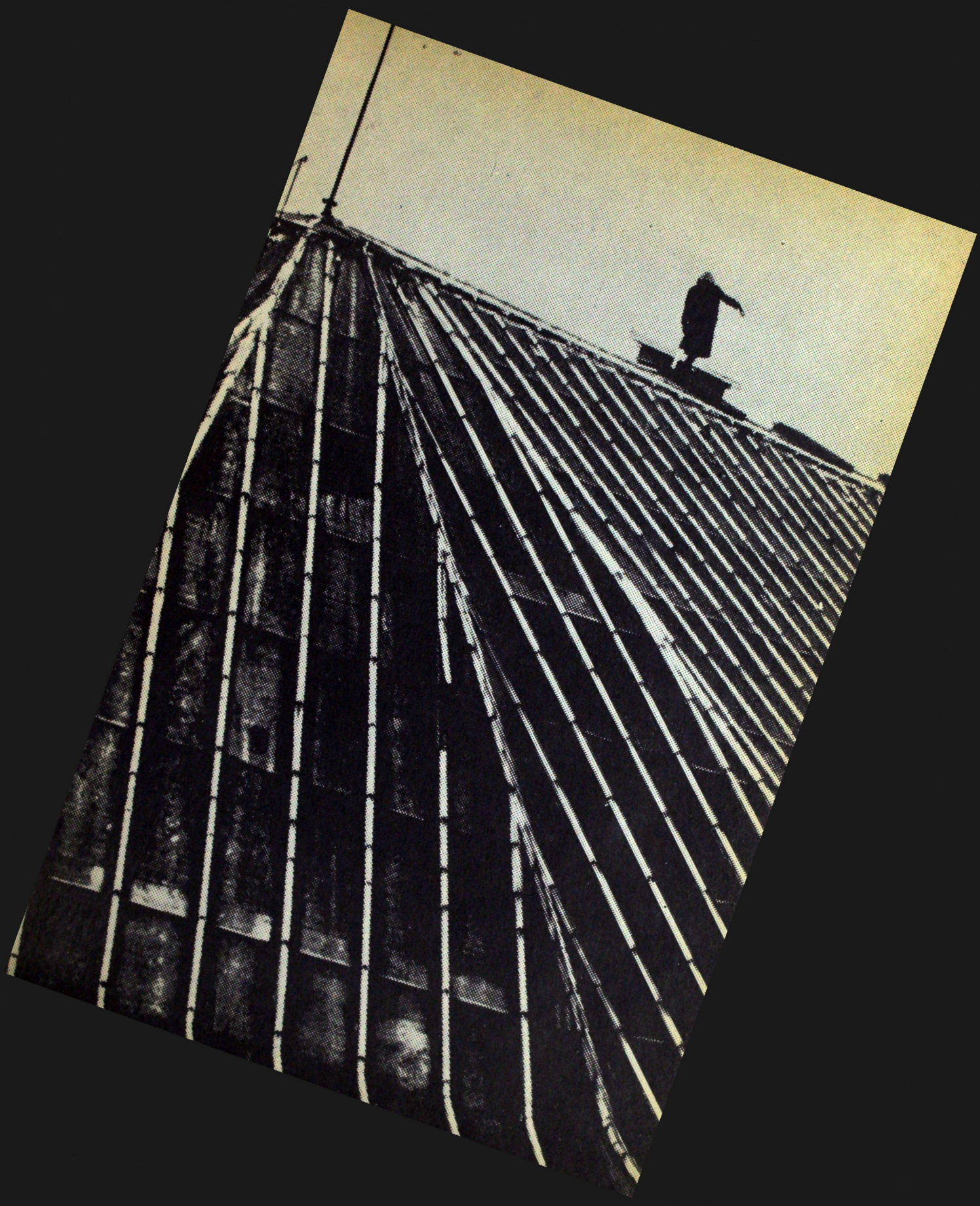
·Ο πολίτης Καίην του Όρσον Ουέλλες  
 ·Ο Ρόκκο και τ' αδέρφια του του Λουκίνο Βισκόντι  
 ·Αλφάβιλ του Ζάν Λύκ Γκοντάρ  
 ·Η τελετή του Ναγκίσα Όσαμα  
 Στο πέρασμα του χρόνου του Βίμ Βέντερς

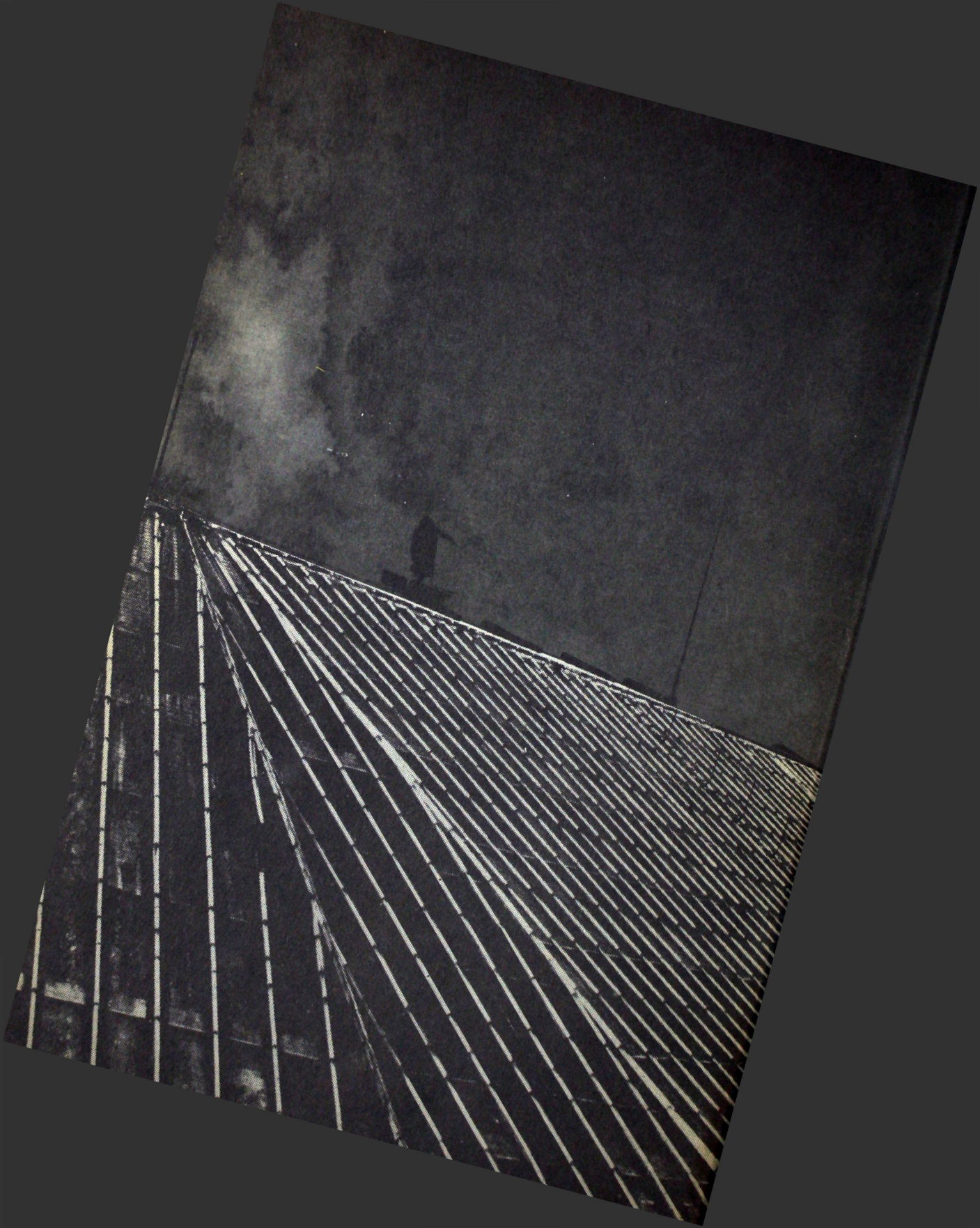
Επίσης σε συνεργασία με το γερμανικό ινστιτούτο «Γκαίτε» στις 10, 11, και 12 Νοέμβρη 1980 προβλήθηκαν τρεις ταινίες του Χέρμερτ Άχτερνμπους:

·Ο Κομάντσι  
 ·Ο νεαρός καλόγερος  
 Γειά σου Βαυαρία

## Κινηματογραφική Τετράδα

Κριτικές, συνεντεύξεις, πληροφορίες, θεωρητικά κείμενα για ότι αφορά τον ελληνικό και ξένο κινηματογράφο. Κυκλοφορεί κάθε μήνα. Μή χάσετε κανένα τεύχος.







# Εισαγωγικά

## ΒΙΑ ΣΕ ΧΑΜΗΛΟ ΤΟΝΟ

“Η σέ πλάγιο τόνο. ‘Ο άπόηχός της φτάνει στ’ αϋτιά μας λίγο πριν από τήν τελική σιωπή τών πρωταγωνιστών. Σιωπή πού έρχεται μετά τόν συμβιβασμό<sup>1,3,6,8</sup>, τόν θάνατο<sup>4,5,8</sup>, τήν έγκατάλειψη<sup>5,8</sup>, τήν «ψεύτικη» άπελευθέρωση<sup>2,7</sup>.

Πολλές φορές αϋτή ή βία είναι άόρατη, μή προσδιορίσιμη, τόσο άνεπαίσθητα γραμμένη στήν ταινία πού οί πρωταγωνιστές είναι σχεδόν άδύνατο νά τήν άνιχνεύσουν κι άκόμα λιγότερο νά τήν άντιμετωπίσουν<sup>1,3,4</sup>. Συνήθως πλανάται σάν μιά άπειλή. Κάτι πού τούς πνίγει. Κι όμως παίζουν τό παιγνίδι της. Άλλες φορές γίνεται πιό άναγνωρίσιμη. Παίρνει τό οϋσιαστικό της πρόσωπο. Σχεδόν λέγεται μέ τ’ όνομά της: κοινωνικοπολιτική<sup>5,8</sup>. Μερικές φορές μεταμφιέζεται σέ οικογενειακή βία<sup>2</sup> ή παίρνει τό σχήμα τού ίψενικού τριγώνου<sup>6,7</sup> μέσα άπό σχήματα άσταθούς ψυχισμού. Οί μορφές άλλάζουν, ή οϋσία παραμένει ή ίδια είτε είμαστε στίς Άνατολικές χώρες<sup>4,6</sup>, είτε είμαστε στήν Άμερική τού παρελθόντος<sup>5</sup> και τού παρόντος<sup>7,8</sup>, είτε στήν Άσπωνία<sup>2</sup>, είτε στήν Εϋρώπη<sup>1,3</sup>.

Στίς ταινίες πού διαλέξαμε ύπάρχουν άρκετές φορές άτομικά Ξεσπάσματα βίας τών χαρακτήρων. Αυτό πού μάς ένδιαφέρει δέν είναι αϋτές καθ’ αϋτές οί «έκρήξεις» όσο οί άπόκρυφες δομές, οί «ϋπόγειες διαδρομές» πού κατευθύνουν τά πρόσωπα σέ μιά τέτοια συμπεριφορά. Σ’ άλλες πάλι όπως στήν «Νύχτα» και στήν «Θέση» δέν έγγράφεται οϋτε ή παραμικρή βία ή αντίδραση. Τά πρόσωπα είναι πιά τόσο άλλοτριωμένα, τόσο τηλεκατευθυνόμενα κι έξουδετερωμένα όστε τούς είναι άδύνατο ν’ άμφισβητήσουν τούς «κανόνες τού παιγνιδιού». Ίσως νά είναι και τά πιό τραγικά. Σ’ αϋτούς ή «βία» πέτυχε τόν σκοπό της πολύ πριν άπ’ τήν έναρξη τής ταινίας. Δέν μάς μένει παρά νά παρακολουθήσουμε τά θλιβερά άποτελέσματα αϋτής τής έπιτυχίας όταν τό καθημερινό παιγνίδι τής ζωής φαίνεται νά έχει όριστικά χαθεί.

Όμάδα έργασίας

1. Νύχτα, 2. Άγόρι, 3. Θέση, 4. Χωρίς άναισθητικό, 5. Έντιμος κυρία και ό χαρτοπαίκτης, 6. Μαχαίρι στό νερό, 7. Νά θυμάσαι τ’ όνομά μου, 8. Κακόφημοι δρόμοι.

# 'Η νύχτα

La notte 'Ιταλία 1962

Παραγωγή: Έμανουέλε, Κασσοῦτο, Σκηνοθεσία: Μικελάντζελο Άντονιόνι, Σενάριο: Μ. Άντονιόνι, Έννιο Φλαϊάνο, Τονίνο Γκέρα, Φωτογραφία: Τζιάννι Ντί Βενάντσο, Σκηνικά: Πιέρο Τζούφφι, Μοντάζ: Έράλντο Ντά Ρόμα, Μουσική: Τζιόρτζιο Γκασλίνι καί τό κουαρτέτο του, Έρμηνεία: Ζάν Μορώ, Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι, Μόνικα Βίττι, Μπέρναντ Βίκι.  
Διάρκεια 120'.

'Η Νύχτα του Μικελάντζελο Άντονιόνι είναι τόσο τέλεια ανάλογη μέ τόν άτομικό μας προβληματισμό, τόσο διεισδυτικά τίμια, πού μοιάζει σάν προσωπική εμπειρία. 'Η πλοκή της είναι ισχυρή. Καλύπτει δεκαοχτώ ώρες από τήν ζωή ενός ζευγαριού, τού Τζιοβάννι καί τής Λύντια, πού παντρεμένοι από καιρό νιώθουν κάποια στοργή ό ένας γιά τόν άλλο, αλλά όχι έρωτα: επίσκεψη σ' έναν φίλο πού πεθαίνει, ένα πάρτυ πρόσ τιμή τού Τζιοβάννι επ' ευκαιρία τής έκδοσης τού καινούριου βιβλίου του, ένας μοναχικός περίπατος τής Λύντια μέσα στην πόλη, στό νάιτ-κλάμπ, ένα όλονύκτιο πάρτυ στη βίλα ενός εκατομμυριούχου όπου καί οί δύο έχουν κάποια έρωτική περιπέτεια. Τήν αὐγή βρίσκονται καθισμένοι, μαζί κάτω από ένα δέντρο. 'Η Λύντια τού διαβάζει ένα τρυφερό έρωτικό γράμμα πού απευθύνεται σ' αὐτήν. Τήν ρωτάει ποιός τό έγραψε. «Έσύ» τού απαντάει. Πληγωμένος από τόν πόνο τού χαμένου έρωτά του, ό Τζιοβάννι τήν αρπάζει. 'Εκείνη αρνιέται στην αρχή λέγοντας ότι δέν τόν αγαπάει πιά. Μέ τήν επιμονή του τελικά συμφωνεί. 'Η ταινία τελειώνει μέ τό ζευγάρι νά κάνει έρωτα πάνω στό γρασίδι. Μιά σειρά γεγονότων πού ή δυναμική τους βρίσκεται στό βάθος τού χαρακτήρα τών δύο ήρώων. 'Ιδωμένο μέσα από τά μάτια τους, περασμένο μέσα από τό νευρικό τους σύστημα τό κάθε επεισόδιο - άσήμαντο μερικές φορές - παίρνει τεράστιες διαστάσεις. Κι αυτό γιατί ή σχέση τους δέν είναι αποτέλεσμα σεξουαλικής άνιας ή κάποια συζυγική φάση: άπορεί από τήν δική τους νοημοσύνη καί όξυδέρκεια μέσα σ' έναν κόσμο έχθρικό

στην εμπιστοσύνη καί γιαυτό αντίθετο στόν έρωτα πού διαρκεί. Σάν πρωταγωνιστές στην τραγωδία τού έρωτα στην εποχή-μας τό ζευγάρι αυτό πάει ένα βήμα παραπέρα: στην άπροθυμία τού άτόμου νά προσφέρει στόν έρωτα.

'Η ταινία δέν έχει σάν θέμα τήν «κατάρευση τής ήθικης τού καιρού μας». 'Ο Άντονιόνι δέν βρίσκεται μόνο πέρα από τήν



έλπίδα, βρίσκεται πέρα κι άπ' τήν άπελπίσια. Κοιτάζει αυτό τό νέο περιβάλλον σάν νάταν τό στίτι του κι έχοντας άποφασίσει νά μήν πεθάνει, ζει. Οί ήρωές του βρίσκο-

νται στο φυσικό τους περιβάλλον και τό ξέρουν' αντιμετώπιζουν τό πρόβλημα ότι πρέπει μόνοι τους τά εφεύρουν ένα βιώσιμο μέλλον. Τούς βλέπουμε ν' ανακαλύπτουν την γεωγραφία του νησιού όπου τούς έχουν ρίξει και ν' αντιλαμβάνονται ότι οι έρωτικές περιπέτειες θάναι μόνο, στην καλύτερη περίπτωση. εκδρομούλες σε κοντινά νησιά. Μένουν μαζί καθαγιασμένοι από την γνώση των άδυναμιών τους και άπ' τόν καιρό πουχουν περάσει μαζί. Τό φίλμ τελειώνει χωρίς αισιοδοξία αλλά μέ ευθύτητα και ειλικρίνεια, μέ την αίσθηση ότι τό χειρότερο μάς είναι πιά γνωστό.

«Ξέρω τί νά γράψω» λέει ό Τζιοβάννι, «άλλά δέν ξέρω πώς νά τό γράψω». Όπως όλοι οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνεται περισσότερο άπ' όσα μπορεί νά εκφράσει αλλά του λείπει τό σημαντικό σημείο άναφοράς γιά ν' άγωνιστεί. Δέν γνωρίζει πιά πώς νά μιλήσει ή γιάτί νά τό κάνει. «Ό συγγραφέας είναι ένας άναχρονισμός» λέει, «μιάς κι ή δουλειά του δέν μπορεί άκόμα νά γίνει άπ' τίς μηχανές». 'Η φοβερή στιγμή γι' αυτόν έρχεται όταν ό μεγαλοεπιχειρηματίας τόν βγάζει από τόν άναχρονισμό του και του προτείνει νά δουλέψει σάν συνεργάτης ιστορικός και διευθυντής διαφήμισης' ή προσφορά γίνεται μ' όλη την άνευτιμότητα του ύλιστή άνθρωπου που προσπαθεί νά επενδύσει τόν εαυτό του μέ κάποια ψευδοκουλτούρα. 'Η φρίκη μεγαλώνει καθώς ό Τζιοβάννι καταλαβαίνει ότι ή πρόταση του γίνεται στην κατάλληλη στιγμή. Πράγματι αυτή ή θέση θά μπορούσε τουλάχιστον νά γεμίσει τό κενό μέσα του, παρ' όλο που γιά τόν ίδιο θά σήμαινε καθαρή αυτοκτονία. 'Αλλά ό άληθινός εξαγνισμός από τόν τρόπο έρχεται στο τέλος της ταινίας όταν αναφέρεται στην Λύντια τό επεισόδιο. «Γιατί όχι;» του άπαντάει. «Όταν κι αυτή άκόμη που τόν γνωρίζει τόσο καλά έχει αυτή την άποψη, ό Τζιοβάννι φτάνει στο άπροχώρητο. 'Η ήρεμη άποδοχή της είναι τό καιρίο σόκ που τόν ταρακονά και τόν συνδέει μέ μία νέα όπτική γιά τόν κόσμο.

Όσο γιά την Λύντια ό θάνατος του Τομάσο σπάει και τόν τελευταίο συνδειτικό κρίκο μέ την άνιδιοτελή άγάπη. Ό Τομάσο, που δέν ύπήρξε ποτέ έραστής της, την λάτρευε και την είχε σχεδόν πείσει (έτσι λέει ή ίδια) ότι ήταν έξυπνη. Ό Τζιοβάννι της μιλούσε μόνο γιά τόν εαυτό του' και τώρα ότι έχει άπομείνει άπ' αυτόν είναι μόνο ένα «έγώ» πνιγμένο στην άμφι-

βολία. Ό χαμός της άγάπης του Τομάσο - ή μόνη χωρίς έγωιστικά κίνητρα - την συμφιλιώνει μέ την μοναξιά, άκόμα και μέ την άναζήτηση ψευδαισθήσεων του άντρα της που μέσα από τίς άλλες γυναικές ψάχνει γιά κάποια άνανέωση. 'Αλλά στο τέλος, άν και ή Λύντια δέν έχει τελειώς πειστεί ότι είναι ίκανός νά την άγαπήσει όπως παλιά, γνωρίζει όμως ότι ό Τζιοβάννι αντιλαμβάνεται την κατάστασή του και ντρέπεται γι' αυτήν χωρίς νά την άποδέχεται' κι αυτή ή ντροπή άποτελεί τόν πρώτο σπόρο.

Ό 'Αντονιόνι φαίνεται νάχει καταφέρει τό θαύμα: έχει βρει τόν τρόπο νά μάς μιλήσει γιά τόν εαυτό μας σήμερα χωρίς ν' άπορίπτει όλα όσα συνέβησαν στο παρελθόν αλλά και χωρίς νά δεσμεύεται άπ' αυτά. 'Εγκαταλείποντας τίς παλιές μεθόδους δίνει καινούριο σχήμα στην αντίληψη γιά τό περιεχόμενο μιάς ταινίας και κατευθύνει τίς παραδοσιακές προσδοκίες του κοινού στην έμβάθυνση των χαρακτήρων κι όχι στην σύγκρουσή τους. Στίς ταινίες του άναδιαμορφώνει τόν χρόνο βγάζοντάς τον έξω από τίς συνηθισμένες συνοπτικές του φόρμες, έπιτυγχάνοντας την ένταση μέσα από την διαστολή του. Μάς ζητάει νά «ζηήσουμε» γεγονότα χωρίς δυνατές συγκινήσεις, γεγονότα που τό δράμα άναδύεται μέσα από την ύψη και την αντιπαράθεσή τους κι όχι από την τυπική σύγκρουση, κλιμάκωση και λύση τους. Ό 'Αντονιόνι μάς δίνει ήρωες που δέν κινούνται μέσα σε προκατασκευασμένους μύθους γεμάτους από τεχνητά έμπόδια, αλλά που αντιμετώπιζουν την ζωή λεπτό πρόσ λεπτό' που δέν διαθέτουν έναν σωστά όριοθετημένο κόσμο νά τόν χρησιμοποιήσουν όπως ό τεννίστας τό γήπεδο' που ζούν και πεθαίνουν χωρίς την προϋπόθεση του θεϊκού ματιού που βλέπει τίς άρετές τους και τίς εύλογεί.

'Η σεκάνς που καλύτερο αντιπροσωπεύει τό στυλ του 'Αντονιόνι είναι εκείνη όπου ή Λύντια ξεγλιστράει από τό πάρτυ και περιπλανιέται στους δρόμους. Μαθημένοι από άλλες ταινίες περιμένουμε κάτι νά συμβεί. Σκεφτόμαστε ότι πάει νά συναντήσει τόν έραστή της, ν' αυτοκτονήσει, νά της συμβεί κάποιο άτύχημα. 'Αλλά τίποτα δέν συμβαίνει' και τά πάντα συμβαίνουν. Συναντά στο δρόμο της έναν εισπράκτορα λεωφορείου που τρώει ένα σάντουιτς και γοητεύεται από την όρεξή και την υπαξή του στο ίδιο σύμπαν μέ τό δικό της. Προσπερνάει δύο άντρες που γελούν τρα-

νταχτά μέ κάποιο άστείο και χαμογελάει κι ή ίδια παρ' όλο πού δέν τ' άκουσε, θέλοντας νά συμμετάσχει, νά γίνει μέλος τής ανθρώπινης οικογένειας. Βλέπει ένα μωρό πού κλαίει και γονατίζει δίπλα του προσπαθώντας χωρίς επιτυχία νά τό παρηγορήσει. Βλέπει δύο νεαρούς νά παλεύουν και τούς φωνάζει νά σταματήσουν ενώ ό ένας άπ' αὐτούς νομίζει ότι του κολλάει. 'Η Λύντια φτάνει στην συνοικία πού συνήθιζαν νά πηγαίνουν μαζί μέ τόν Τζιοβάννι και του τηλεφωνεί. Σύμφωνα μέ τόν καθιερωμένο σχολικό όρισμό ή σεκάνς δέν είναι δραματικά σωστή. Είναι μία μικρή άνακεφαλαίωση άπ' τίς δυνατότητες πού προσφέρει ή ζωή' ένα παιδί και μία γριά, ένας άντρας πού τρώει κι' ένας πού παλεύει, τό φώς του ήλιου πάνω σ' ένα συντριβάνι, ένας πρόστυχος πλανόδιος μικροπωλητής. 'Ο 'Αντονιόνι σχολιάζει χωρίς σχόλιο. 'Η σεκάνς δραστική σάν επανάσταση, άφηρημένη σάν

πίνακας έξπρεσσιονιστή ή διάλογος του Μπέκετ, μάς μιλάει για τήν μοναξιά χωρίς νά μάς άποξενώνει' ό δημιουργός δέν θυστάζει τήν άναγνώριση του περιβάλλοντος για νά φτιάξει νέες εικόνες' δέν χρησιμοποιεί τόν παραλογισμό για νά μάς άποκαλύψει τό παράλογο.

'Ο 'Αντονιόνι έχει κάνει κάτι παραπάνω άπ' τό νά μάς μιλήσει για τίς σχέσεις των δύο φύλων. 'Έχει χρησιμοποιήσει τόν γάμο στην παρακμή του σάν μεταφορά για τήν κρίση πίστης πού ύπάρχει στην εποχή μας, τήν πίστη πού περικλείει τήν βαθιά άγάπη και τό άσήμαντο καπρίτσιο. Χρησιμοποίησε τήν κάμερα σάν λαγωνικό για ν' άνακαλύψει τήν όμορφιά στην άναγκαιότητα, τήν βεβαιότητα στην γνώση ότι είναι δυνατή ή επιβίωση σ' έναν κόσμο χωρίς σιγουριά. 'Η ταινία μάς άφήνει λιγότερο εξαπατημένους και τήν άλήθεια μέσα μας μικρότερο φορτίο.

## STANLEY KAUFFMAN

(άπό τό βιβλίο του A WORLD ON FILM  
συλλογή άπό κριτικές του -)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου

Μ. 'Αντονιόνι 'Η Έκλειψη



# Τό αγόρι

Shonen 'Ιαπωνία 1969

*Παραγωγή: Μασαγιούκι Νακαγίμα, Τακούι Γιαμαγκούσι, Σκηνοθεσία: Ναγκίσα Όσσιμα, Σενάριο: Τσουτόμου Ταμούρα, Φωτογραφία: Γιασουχίρο Γιοσιόκα, Σέιζο Σένκεν, Μοντάζ: Χικάρου Χαγιάσι, Έρμηνεία: Φούμιο Βατανάμπε, Άκίκο Κογιάμα, Τετσοό 'Αμπι. Διάρκεια: 97'.*



Έάν είναι δυνατό δι από δυσπιστία και ειρωνία πρός τήν «τέχνη» ό Όσσιμα άρνήθηκε τήν άπάντηση στήν έρώτηση «τί είναι κινηματογράφος» είναι έπίσης εύλογο, ότι στήν άλλη έρώτηση, άλλωστε ιδιαίτερα άναγκαία «για ποίο λόγο κάνεις μιά ταινία» θά άπαντούσε ότι πρίν άπ' όλα «λύνει ένα μεγάλο έπίκαιρο πρόβλημα».

Ξέρουμε τήν ύπεροχή πού δίνει, όπως πολλοί 'Ιάπωνες σκηνοθέτες, στό θέμα τών ταινιών του. Περισσότερο και από τόν Κουροσάβα (άνήσυχος στόν παραδειγματικό άτομικισμό) ή τόν Μασομούρα (σ' αυτόν ή σταθερότητα τής άναφοράς στήν πραγματικότητα είναι πάνω άπ' όλα χρήσιμη στήν εμφάνιση του φανταστικού), ό Όσσιμα θέλει μέ τήν άποκλειστική χρήση τών «μικρογεγονότων» σάν θέματα στίς ταινίες του, και τήν έπιμονή πού βάζει ό ίδι-

ος (μέσα και έξω από τίς ταινίες) νά επιβεβαιώσει τή «γνησιότητα» τους, μέ σαφή τρόπο, σάν ένα είδος «μαρτυρίας» πάνω στή σύγχρονη 'Ιαπωνία. Και πάνω σ' αυτήν τήν ειδική βάση ό σκηνοθέτης προσπαθεί νά αυτοπροσδιοριστεί.

Τίποτε πίο άνώδυνο, από τήν συστηματική χρησιμοποίηση του «μικρογεγονότος», έπειδή αυτό τό ίδιο, δέν μπορεί νά λειτουργήσει μέ αυτόνομο τρόπο, σχετικά μέ τήν περιγραφή του γεγονότος, παρά μόνον σάν καθαρό ανέκδοτο, πού έχει ήδη ειπωθεί: τό μικρογεγονός έχει από μόνο του τήν δομή ενός μύθου, (μύθου του όποιου ή σπουδαιότητα πού του άποδίδεται, είναι τό σημείο μιάς πεποίθησης πού κάπου στή λακωνικότητα της, άναγκάζει τό μικρογεγονός νά «μιλάει» για τήν πραγματικότητα, καλύτερα από ότι θά μπορούσε νά κάνει ή ίδια). Γιατί είναι μιά έρμηνεία τής πραγματικότητας.

Βλέπουμε τόν κίνδυνο πού περικλείει και τά πλεονεκτήματα πού περιέχει, μιά «άθωα» χρησιμοποίηση του μικρογεγονότος, σάν έγγύηση τής άναλογίας μέ τήν πραγματικότητα, από τόν ίδιο τόν όρισμό: σμίκρυνση τής πραγματικότητας, θά μπορούσε τό πολύ πολύ νά στολίσει μέ έντυπώσεις ενός στύλ, δίχως ποτέ νά έξουσιοδοτείται μέ τήν πρόθεση (άλλωστε άπραγματοποίητη) νά αναλύσει μιά πραγματικότητα (ένα πρόβλημα). Έάν οι ταινίες του Όσσιμα μάς φαίνονται σημαντικές είναι εκτός τών άλλων και για τήν δουλειά πού έκτελούν πάνω στό ύλικό πού έχουν διαλέξει.

Συστηματική κριτική και άποδοκιμασία τής έννοιας, (όλων τών έννοιών γενικά) πού θά είναι άσχετες ως πρός τό μικρογεγονός. Αναπαραγωγή τέτοιου ύλικού από ένα πλήθος έννοιών, πού ήταν εκ τών προτέρων

έξωτερικές, ή ταινία λειτουργεί σαν εξέλιξη, συσπώρευση «σταθερών», που ή κάθε μία προστίθεται στην προηγούμενη, αλλάζοντας την δίχως να την εκμηδενίζει, εξέλιξη που δεν είναι καινούργια, μά που ό Όσομα έχει την ικανότητα να παράγει με τρόπο ιδιαίτερα ευανάγνωστο και στην περίπτωση του *Ήμερολόγιου ενός κλέφτη* π.χ. θεωρητικοποιείται καθαρότητα με την συνεχή ανακύκλωση θέατρο-ζωή-κινηματογράφος στο ίδιο το έσωτερικό της μυθοπλασίας.

Έτσι λοιπόν στο *Άγόρι* τό ανέκδοτο της ταινίας, έχει τόν τύπο του μικρογεγονότος: ιστορία κλειστή, απόλυτα αληθοφανής (φέρνοντας τή σωστή αναλογία του άπίθανου - τά έξωτερικά σημεία του παράξενου-άπαραίτητα για να είναι αλληθοφανής. "Όταν τό ανέκδοτο είναι απολύτως αληθοφανές, γίνεται πραγματικά άσήμαντο: κατά κάποιον τρόπο μόνον τό άπίθανο παράγει νόημα) και άκόμη με τέλεια «γραμματική» και «λμπιντική» άφήγηση. Μιά άπλή ιστορία, τόσο άπλή, που σέ μία επιπόλαιη άνάγνωση της ταινίας ένισχυμένη επιδεικτικά από τήν φτώχεια του ανέκδοτου, τό αίσθημα παραμένει σέ ένα κρυμμένο κέντρο της ταινίας, κρυμμένο όχι πολύ μακριά άλλωστε, άφού μία ματιά λίγο σχολαστική, επιτρέπει πολύ γρήγορα να προσδιοριστεί μέσα σέ μία ζώνη όριοθέτησης, από μερικά «σημεία» της ταινίας: ή φανερή άπάθεια του προσώπου του άγοριού, τά μυθεύματά του και ό

φетиχισμός του που συναντώνται στον «άνθρωπο του κόσμου» και πρό παντός ό καθαρός έξαναγκασμός στο να ρίχνεται κάτω από τά αυτοκίνητα. "Όλες οι ένδείξεις δεν μπορούν παρά να ξαναοδηγούν στην εξέλιξη (κατά τήν διάρκεια αυτού του όδοιπορικού με τίς άπατεωνίες) των σχέσεων ουσιαστικά μεταξύ πατέρα και γιού και κατά δουτερευόντα λόγο μεταξύ μητέρας και γιού.

Άς έξετάσουμε πιό λεπτομερειακά: ή ταινία δείχνει καθαρά πώς στην άρχή, άπό καθαρά άφοσιωμένη ύποταγή στον πατέρα του, τό άγόρι δέχεται να άφεθεί στα άτυχήματα και να προσποιείται τόν τραυματισμένο (πάντοτε κάτω από τίς οδηγίες και τήν βοήθεια του πατέρα) πράγμα που όπως θά δούμε έχει σχέση με τόν παλιό και σχεδόν μυθικό τραυματισμό του πατέρα. Έπειτα πώς άναπτύσσεται μαζί με τήν τόλμη και ικανότητα του άγοριού να άντιμετωπίζει τά αυτοκίνητα, μία καθαρή άντιπάθεια προς τόν πατέρα που τερματίζει με τό να τόν αποβάλλει όλοκληρωτικά - ή μητέρα κι' αυτός άρχίζουν να εργάζονται μόνον τους - και να τόν άποκλείσει στή φιλονικία μέσα στο χιόνι. Παράλληλα οι σχέσεις με τήν μητέρα περνούν από τήν δυσπιστία (φυσική μία και ή μητέρα δεν είναι μνά του) στή συνηνοχή (έξαγορασμένη συνηνοχή - ρολόι - ή όποία ήδη προϋπήρχε στή μητέρα από τό παιχνίδι των σχέσεων της δουλειάς, άνάμεσα σ' αυτήν και στο γιό). Έπειτα



στήν αγάπη πού φτάνει σέ μιá κατάσταση ανταγωνισμού μέ τόν πατέρα καί ή όποία δημιουργείται, άφού τό άγόρι έχει άποδείξει τήν άνεξαρτησία του: ένα ταξίδι μέ τραίνο γιά πολλές μέρες πού πραγματοποιεί τελείως μόνος. Άντίστροφο είναι τό αίσθημα (τό συναίσθημα) τού πατέρα, πρόσωπο μέ τό τραύμα του, (τραύμα τού πολέμου, τό όποιο ύπάρχει, σέ σχέση μέ τήν ιδέα τής πατρίδας, σάν εκδήλωση αυθαίρετης παντοδυναμίας άπάνω στήν προσωπικότητα τού, μιáς άλλης πατρικής φιγούρας αυτής τού Αυτοκράτορα - τού Κράτους) πού τόν άναγκάζει νά παρακινεί τό άγόρι νά εκτίθεται διαδοχικά σέ κινδύνους καί νά τραυματίζεται ή άκριβέστερα νά στήνει όμοιώματα τραυμάτων (είναι άκριβώς μεταξύ άλλων, μέσα στό μέτρο πού τά τραύματά του γίνονται άληθινά, όταν ό γιός παίρνοντας επάνω του τόν φυσικό πόνο, επιβεβαιώνεται σάν άντρας, καί αντίπαλος τού πατέρα).

Αυτή ή άνάγνωση, άκόμη σέ ένα προκαταρκτικό στάδιο μπορεί νά φαίνεται κοινότυπη. Θά είναι καταπληκτικό μιá τέτοια ταινία τόσο άποσπασματική καί άπιασμένη στις περιπέτειες (σέ «κλειστό» χώρο επί πλέον, όπως θά δούμε) μιáς οικογένειας ότι διαπερνάει άπό τό ιδιόμορφο πρόβλημα.

Είναι τέλεια παραγνωρισμένος ό τρόπος πού ή σκηνοθεσία αυτής τής προβληματικής «έξατομκεύεται» άπό τόν Όσσιμα, γιατί είναι λιγώτερο ζωτικές γιά τήν ταινία, οί άναφορές πού πηγάζουν άπό ένα ψυχναλυτικό σχήμα παγκόσμιο τύπου, άπ' ότι οί νύξεις πού εμπλέκονται μέ τό κεντρικό στοιχείο, τό Τραύμα του πατέρα: ή γνώσις, διά μέσου τού τραυματισμού (έδω δίνεται σάν άτομική αλλά γνωρίζουμε τις πραγματικές του διαστάσεις) στόν πόλεμο Άμερικης-Ίαπωνίας όλου τού κρατικού μηχανισμού, μέσα στις άναγκαστικές καί κατασταλτικές του λειτουργίες, πού είναι επίσης μέ διάφορους πλάγιους τρόπους, τό κοινό θέμα, όχι μόνον τών άλλων ταινιών τού Όσσιμα, αλλά άκόμη καί άλλων σκηνοθετών όπως τού Άνί ή τού Μασομούρα. Σύστημα καταπιεστικό καί κατασταλτικό τού όποίου ή εμφάνιση γίνεται πάντοτε στόν Όσσιμα, άπό τήν πλευρά τού σεξουαλικού καί στό όποιο δίνεται ή άπάντηση (όπως στόν Άνί μέ τήν άπόδραση κάτω άπό όλες τις μορφές καί στόν Μασομούρα μέ τήν παραφροσύνη) μέ τόν άναρχισμό τόν πιό άποφαστικά άπελισμένο. Καί

είναι μιá άπό τις πιό προφανείς όμορφές τού Άγοριού, τό ότι αυτό τό θέμα άκριβώς, δηλαδή τής Ίαπωνίας, σάν τόπου καί όργανου καταπίεσης ελευθερώνεται άπό τό άπλό παιχνίδι τών άναφορών τής μυθοπλασίας στους χώρους: άναφορά ενός ταξιδιού διά μέσου τής Ίαπωνίας- ή ταινία δίνει έμφαση σταθερή στήν ιδέα τής συστολής τού χώρου όπου είναι άκόμη δυνατή ή δράση (ό μύθος άπαγορεύει τήν «ξαναχρησιμοποίηση» ενός ίδιου χώρου μέ τήν ποιητή φυλάκισης τών προσώπων πού θά σήμαινε καί τό τέλος τής ταινίας) καί θεωρητικοποιεί τό ίδιο ντόμπρα, τήν ιδέα ενός έγκλεισμού όταν φτάνει ή ταινία στή σκηνή στό Β. Άκρωτήριο «γιά νά μπορεί νά συνεχίσει κανείς, θά πρέπει ή Ίαπωνία νά γίνει πιό μεγάλη» - καί τό άγόρι: «μετά άπό δώ τό διάστημα», παράγοντας έτσι μόνη τής τήν ιδέα τής «Ίαπωνίας-φυλακής» (τονισμένη άπό τήν αύξηση τών Ίαπωνικών σημαιών) - κατά τήν διάρκεια τής επιστροφής, είναι ή άλλαγή τού χώρου καί ή φύση τών ιδιών τών χώρων πού προωθεί τόν μύθο, όπως τό άποδειχνει ή ταινία πολλές φορές. Ένα είδος διαλεκτικής πού πηγαίνει έρχεται άνάμεσα στόν μύθο καί στόν χώρο, πού ό ένας αντίτιθεται στόν άλλο, καί ένοποιεί τήν ύψη τής ταινίας νά διασπαστεί σέ μιá διαδοχή σκηνών (ένότητες «χώρος + μύθος») σχεδόν αυτόνομων, έμφανή ύποκατάστατα τής θεατρικής σκηνής (προσφυγή έξίσου έμμονη στόν Όσσιμα, στό Ήμερολόγιο ενός κλέφτη τού όποίου θά είναι σάν εικονογραφημένη κριτική: τά πρόσωπα δέν λύνουν τά προβλήματα τους - δέν μπορούν νά κάνουν έρωτα - παρά μόνον άφ' ότου χρησιμοποιήσουν τό θέατρο) πτοοπτική σύμφωνα μέ τήν όποία, επιτέλους, ή ταινία μπορεί νά διαβάζεται διά μέσου:

- Τής μη πραγματικής έντύπωσης (ό ήχος συχνά είναι άντιρεαλιστικός, μη συγχρονισμένος, προκαλεί τήν άπομάκρινση άπό τό «παίξιμο» τών χαρακτηρισών (ή περιφήμη άπάθεια, ή συνεχής άπάθεια τού προσώπου τού άγοριού, δέν λειτουργεί σάν ένα άντισυγκινησιακό μέσο, αλλά είναι ή ίδια άπουσία έκφρασης, πού έχει καί μέσα στά δικά του όνειρα).

- Τής ροής μέσα στό χρόνο (μόνο ή χρονολογία ήταν βέβαιη).

- Τής άβέβαιης άναφοράς στις φαντασιώσεις φυγής τού άγοριού (στοιχεία άφηγήσεων καί περιλήψεων, μέσα σέ μιá σκηνή,

αυτής του χιονανθρώπου - ανθρώπου του κόσμου, πού απ' αυτήν την σκοπιά είναι τό κλειδί της ταινίας) σάν τό «άντίστροφο» όλοκλήρωμα της δομής του μικρογεγονότος της άρχής.

Τό σύστημα του "Όσσιμα λειτουργεί παραδειγματικά μέσα στο 'Αγόρι: τό σύνολο των μικρογεγονότων του μύθου «σκάει» μέ την ταυτόχρονη ροή των σημαινόντων πού παράγει, ξανακερδίζει στο τέλος διά μέσου της συσσώρευσης των άλλεπάλληλων θέσεων πού συγκεντρώνει, την κατάσταση της καθαρής ουδετερότητας, πού ήταν δική της, στην άρχή της ταινίας. Τότε ό σκηνοθέτης ίκανοποιείται μέ τό νά διαπιστώνει την άδυναμία της ταινίας νά πει ό,τιδήποτε άλλο εκτός απ' αυτό τό κενό, άνοίγοντας έτσι τό δρόμο και για άλλες ταινίες.

JACQUES AUMONT

(άπό τό περιοδικό CAHIERS DU CINEMA No 218)

Μετάφραση: Έριφύλη Μπλέτσα  
Άχιλλέας Ψαλτόπουλος

Βιογραφία και φιλμογραφία του ΝΑΓΚΙΣΑ ΟΣΣΙ-  
ΜΑ υπάρχει στο τεύχος 7, σελίδα 50.





# Ἡ Θέση

Il posto 'Ιταλία 1961

*Παραγωγή: Τίτανους, Σκηνοθεσία: Ἐρμάνο Ὀλμι, Σενάριο: Ἐρμάνο Ὀλμι, Φωτογραφία: Λαμπέρτο Καϊμί, Σκηνογραφία: Ἐττορε Λομπάρντι, Μοντάζ: Κάρλα Κολόμπο, Μουσική: Πιέρ Ἐμίλιο Μπάτσι, Ἐρμηνεία: Λορεντάνα Ντέττο, Σάντρο Παντσέρι, Τούλιο Κέτσικ, Μάρα Ρέβελ.  
Διάρκεια: 90'.*

Ὁ νεαρός τῆς *Θέσης* θά πρέπει νά εἶναι δεκατέσσερα ἢ δεκαπέντε χρονῶν ἴσως. Ἀρχίζει τήν «καριέρα» του ὅταν προσλαμβάνεται σέ μιὰ μεγάλη ἐπιχείρηση στό Μιλάνο, καί τούτη ἡ μύσῃ του, τό πέρασμά του στήν «ἐνηλικίωση» τοῦ δείχνει ποιά θά εἶναι ἀπό δῶ καί πέρα ἡ ζωή του ἄν δέν ἀντιδράσει. Κι ὅπως βλέπουμε ὑπάρχουν ἐλάχιστες δυνατότητες ἀντίδρασης.

Ὁ ντροπαλός νεαρός πού ἀνακαλύπτει τήν ἀνεξαρτησία του στήν μεγάλη πόλη (πού τρομάζει λές κι ἔγινε βομβαρδισμός ἀπό τίς ἐργασίες τῆς κατασκευῆς τοῦ μετρό) καί συγχρόνως τήν γκρίζα ζωή τοῦ μικροπαλλήλου εἶναι ἕνα πρόσωπο ταυτόχρονα τωρινό ὅσο καί αἰώνιο. Ἡ μεγάλη ἀρετή τοῦ Ὀλμι βρίσκεται στό ὅτι δέν ἐπέμεινε πολύ στίς εὐκολες συναισθηματικές καταστάσεις πού μπορεῖ νά γεννήσει κάθε ὀλίγον τι ὑπερβολική περιγραφή τῆς ντροπαλῆς ἐφηβείας. Ἀντίθετα ἐπιμένει στίς καθημερινές πλευρές τῆς ἱστορίας του: ἡ μεγάλη ἐπιχείρηση, οἱ ἐξετάσεις, οἱ γραφειοκράτες. Κι ἄν δέν ἀποφεύγει ὀρισμένα ἀρκετά παραδοσιακά ἐπεισόδια (ὅπως τῆς μητέρας πού ὁ γιός της πῆρε τόν κακό δρόμο ἢ τοῦ ὑπάλληλου πού γράφει κρυφά ἕνα μυθιστόρημα πού δέν θά διαβάσει κανείς), τό κάνει τόσο διακριτικά, πού τοῦ τό συγχωροῦμε. Μένει αὐτή ἡ θαυμαστή σκιαγράφηση τῶν διαγωνισμῶν πού ὁ θεατής τοῦς βλέπει, τοῦς αἰσθάνεται ἀπό τήν πλευρά τῶν ἐξεταζομένων μ' ὄλη τήν ἀγωνία καί τή θολούρα τους. Μένει αὐτή ἡ ὀπτική τοῦ κόσμου, πού κάνει τήν *Θέση* νά εἶναι τό πιό σύγχρονο φίλμ πλάι στίς ἄλλες μεγάλες ἰταλικές ταινίες πού εἶδαμε πρόσφατα (*Τζουλιάνο ὁ ἀρχιληστής* τοῦ Ρόζι καί *Ληστές τοῦ Ὀργκόζολο* τοῦ Ντέ Σέττα).

Σύγχρονο, ὄχι γιατί ἡ ἱστορία τοῦ Τζουλιάνο ἢ τοῦ Σάρδου Μικέλε ἀνήκαν στό παρελθόν: τά χαρακτηριστικά πού δίνουν ἐνδιαφέρον σ' αὐτές τίς ταινίες εἶναι ἀκόμα ζωντανά (ὑπάρχει ἀκόμη μιζέρια στήν Σαρδηνία, ὑπάρχει ἀκόμη Μαφία καί ἐκμετάλλευση στήν Σικελία). Ὅμως τά πράγματα πού δείχνουν ὁ Ρόζι καί ὁ Ντέ Σέττα μοροῦν σιγά-σιγά νά ἐξαφανιστοῦν: ἡ ἐκμετάλλευση πού περιγράφουν μπορεῖ ν' ἀλλάξει μορφή, νά γίνει πιό μοντέρνα (πράγμα πού συγκριτικά σημαίνει κάποια πρόοδο), ἐνῶ τούτη ἡ κόλαση τῆς ἀνεσης πού περιγράφει ὁ Ὀλμι θά ὑπάρχει τόσο στό μέλλον ὅσο καί στό παρόν. Γι αὐτό δταν ὁ «Ὀθμανιτέ» (ὄργανο τοῦ Κ.Κ. Γαλλίας) κατηγορεῖ τήν *Θέση* γιά τήν σκιερότητά της, γιά τήν ἀρνητικότητά της καταλαβαίνουμε καλά τί θέλει νά πεί: πρόκειται γιά τήν ἴδια κατηγορία πού θά μπορούσαμε νά κάνουμε (ὅπως κι ἔγινε) ἐναντία στήν ταινία τοῦ Κάρελ Ράιζ *Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωῖ*. Ὁ δημιουργός πού περιγράφει σήμερα μιὰ περίπτωση ἀλλοτρίωσης (μεγάλη λέξη ἀλλά τί νά κάνουμε) θά πρέπει

άπαραίτητα για νά θεωρηθεί τό έργο του αξιο, νά δώσει καί τίς θετικές λύσεις; "Η νά θεωρήσει διτ έληξε ή δουλειά του όταν έχει καταφέρει νά μεταδώσει τουτό τό συναίσθημα τής κακοδιάθεσης, του μπερδέματος, τής ιδέας διτ τά πράγματα πού μās περιβάλλουν καί μέσα στά όποία ζούμε είναι πολύ πιό τερατώδικα άπ' ό,τι νομίζουμε;

Ό Όλμι κινηματογράφησε τήν *Θέση* χρησιμοποιώντας ένα στύλ πού τό βάπτισαν «νουβέλ βάγκ», ένα στύλ πολύ κοντά στό ρεπορτάζ, μέ τηλεφακούς καί γυρίσματα στόν δρόμο όπως πρώτος έκανε ό Λουί Μάλλ στην ταινία του *Άσανσέρ για τό Ικρίωμα*. "Η ντοπαλή έφηβεία πού περιγράφει, ή διστακτική φίλη, όλ' αυτά θυμίζουν λίγο Τρυφώ. Νά τοϋ κολλήσουμε όμως μιá έτικέττα, αυτό πάει πολύ: ό "Όλμι έχει τό δικό του προσωπικό ταμπεραμέντο, τήν δική του όπτική του κόσμου, τά σημάδια τοϋ χιούμορ καί μιá όρισμένη πραότητα πού καμιά φορά άποδιαρθώνει τήν τόσο πραγματική σκληρότητα τής ταινίας του.

PAUL - LOUIS THIRARD

(Περιοδικό POSITIF No 53, 'Ιούνης 1963)

Μετάφραση: Μπάμπης Άκτσόγλου



## ERMANO OAMI

### Βιοφιλμογραφία

Γεννήθηκε στό Μπέργκαμο τής 'Ιταλίας τό 1931. Σπούδασε ήθοποιός καί άργότερα έγινε παραγωγός θεάτρου. Τό χρονικό διάστημα από τό 1945 έως τό 1961 γύρισε πάνω από τριάντα ντοκιμαντέρ για τήν εταιρία 'Εντισσον Βόλτα. Από τό 1961 έως τό 1965 δούλεψε για τήν δικιά του εταιρία παραγωγής μέ έδρα τό Μιλάνο. Στίς ταινίες πού υπήρξε παραγωγός περιλαμβάνεται καί ή δικιά του «Οί άρραβωνιασμένοι» καθώς καί ή ταινία τοϋ Τζιανφράνκο ντέ Μπόσιο «'Ο Τρομοκράτης» (1963). 'Εν συνεχεία έγινε παραγωγός τηλεόρασης καί σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ πάλι για τήν τηλεόραση. Ταινίες του: «'Ο χρόνος σταμάτησε» 1951, «'Η θέση » 1961, «Οί άρραβωνιασμένοι» 1962, «Καί ήρθε ένας άνθρωπος» 1964, «Μιά κάποια μέρα» 1969, «'Ημερολόγιο τοϋ καλοκαιριοϋ» 1971, «'Η προϋπόθεση» 1974, «Τό δέντρο μέ τά τσόκαρα» 1977.

# Χωρίς αναισθητικό

Bez znieczhlenia, Πολωνία 1978

Παραγωγή: 'Ομάδα παραγωγής «Σχήμα Χ», Σκηνοθεσία: 'Αντρέι Βάιντα, Σενάριο: 'Ανιέσκα Χόλλαντ, 'Αντρέι Βάιντα, Είκονες: (χρώματα): 'Εντουαρντ Κλοσίνσκι, Ντεκόρ: 'Άλαν Στάρσκι, Μοντάζ: Χαλίνα Προυγκάρ, Μουσική: Έργα τών Πιότρ Ντέρφελ και Βόζιετς Μλινάρσκι, 'Ηχος: Πιότρ Ζαβάντσκι, 'Ερμηνεία: Ζμπήγκνιεφ Ζαπάσιεβιτς, Έδα Νταλκόβσκα, 'Αντρέι Σέβερν, Κριστίνα Γιάντα, 'Εμιλία Κρακόβσκα, Ρομάν Βίλελμι, Καζιμίρ Κάτσορ, 'Υγκαρ Μάιρ, κλπ.  
Διάρκεια: 112' (ή ταινία άσκη διαρκεί 131')

## Η ΥΠΕΡΑΙΣΘΗΣΙΑ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ ΤΟΥ ΒΑΪΝΤΑ

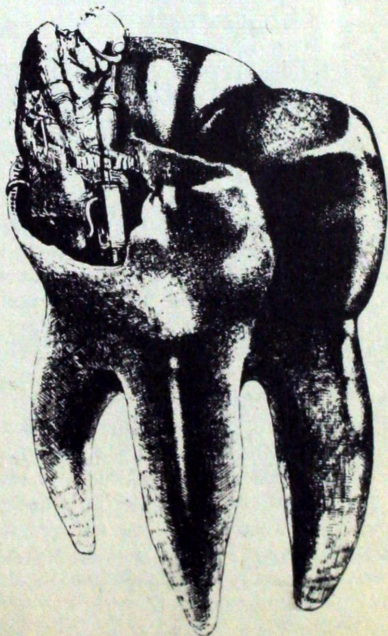
'Η όλοφάνερη μεταστροφή πού φαίνεται να γίνεται στο έργο του Βάιντα με τό *Χωρίς αναισθητικό* είναι κυρίως θέμα στύλ. 'Ο Βάιντα δήλωσε πώς μετά τίς ταινίες με ιστορικό περιεχόμενο πού εξελίσσονται στον ΧΙΧ αιώνα (*Οί γάμοι*, *'Η γή τής επαγγελίας*, *Τό καράβι τών κολασμένων*,

*Γραμμή σκιās*), θέλησε να επανέλθει σ' ένα σύγχρονο θέμα. 'Απ' αυτή τήν κατηγορία δέν μπορούμε να εξαιρέσουμε τόν *'Ανθρωπο από μάρμαρο*. 'Ο κύριος σύνδεσμος ανάμεσα στα τελευταία έργα (εκτός απ' τήν *Γραμμή σκιās*) είναι προφανώς αυτή ή συνεχής μαρόκ κίνηση, αυτή ή παραφορά τής κάμερας, όπου ή κάμερα γίνεται πρόσωπο του δράματος, όπως με διαφορετικό βέβαια τρόπο συνέβαινε στον Ουέλλες ή τόν Γιάντσο.

Τό *Χωρίς αναισθητικό*, είναι πρώτ' απ' όλα μία ταινία πío φρόνιμη, απ' όπου είναι σχεδόν άποδσες οι κινήσεις τής κάμερας, ή οι μεγάλες γωνίες λήψης, πού έρέθιζαν τόσο τούς φόβους του Βάιντα και με τίς όποιες ό τεχνικός θά δουλέψει αισθητά στίς *Δεσποινίδες του Βίλκο*, μία απ' τίς πío άμφισβητίσιμες κατά τή γνώμη μου ταινίες του, όπου ή παρατσεχοβιεννέζικη άτμόσφαιρα του μυθιστορήματος καταστρέφεται.

Στήν πραγματικότητα έχουμε τήν έντύπωση πώς ή καταπληκτική ζωτικότητα του Βάιντα είναι έσωτερικευμένη σ' ένα φίλμ όπου έμφανίζεται συνεχώς και έπιμονα μία κατάσταση κρυφού θυμού γεγονός πού πα-

ραδέχεται κι ό ίδιος: «έργάστηκα σ' αυτή τήν ταινία σαν ένας όργισμένος άνθρωπος, με σφιγμένα δόντια, χωρίς να φροντίζω ιδιαίτερα ούτε τά ραντεβού, ούτε τή συμπεριφορά μου. Δέν ύπάρχει στήν ταινία κανένα στολίδι. 'Η δύναμή τής έπρεπε να στηρίζεται σε μία γραμμή χαραγμένη λογικά και μέσα στον ήθοποιό, πίσω απ' τόν



όποιο στηρίζεται ὁ σκηνοθέτης. Γιὰ νὰ παρουσιάσεις μιὰ ἀνθρώπινη κατάσταση, ὁ ἠθοποιὸς εἶναι ἀναγκασμένος ν' ἀπογυμνωθεῖ πνευματικά καὶ ἠθικά. Πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ πὼς οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι αὐστηρὰ ἐπιλεγμένοι κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρῖσμα: ἴσως μπόρῃς ὁ θυμὸς μου νὰ γίνῃ ἀρκετὰ ὑποβλητικὸς γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσῃ μαζί τους καὶ νὰ γίνῃ ἡ κινητήρια δύναμη τῆς διαγωγῆς τους;» δήλωσε ὁ Βάιντα σὲ μιὰ συνέντευξη μετὰ τὴν Πολωνικὴ πρεμιέρα τῆς ταινίας.

Ὁ ὑπὸ συζήτηση ἠθοποιὸς εἶναι προφανῶς ὁ Ζμπίγκνιεφ Ζαπάσιεβιτς πού ἐμβαθύνει ἐπίμονα καὶ σχεδὸν «θαυμάσια» τὸν ἐκρηκτικὸ ρόλο τοῦ πληγωμένου δημοσιογράφου, πού μπόρῃς νὰ δώσει θαυμάσια παράφορὰ σ' ἓνα ὑποκριτικὸ ρεσιτάλ, ὑπερβολικὰ ἀστραφτερό, θάλεγα ἀλὰ ἀμερικάνικα ἢ ἀλὰ ἰταλικά. Ὁ Ζαπάσιεβιτς, θεατρικὸς ἠθοποιὸς, ὅπως πολλοὶ τῆς γενιᾶς του, μοιάζει νὰ ἀποροφᾷ σὰν μαγνητὶς ὅλη σχεδὸν τὴν ἐνέργεια τοῦ φίλμ ἐνσαρκώνοντας αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο, τσακισμένο συγχρόνως τόσο στὴν ἰδιωτικὴ ὄσο καὶ τὴν ἐπαγγελματικὴ ζωὴ του, σ' ἓνα διπλὸ δρᾶμα, πού ὁ Βάιντα διαρθρώνει διαλεκτικά: οἱ σκηνές τῆς ἐπαγγελματικῆς ζωῆς μὲ τούς τύπους του, τούς συμβιβασμούς του καὶ τίς ὑποκρισιές του (συντεθμένα κύρια στὴν ἀρχικὴ σεκάνς τῆς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς «Τρεῖς ἐναντίον ἑνός», μιὰ ἄγρια καρικατούρα αὐτῶν τῶν ἀνόητων καὶ συχνὰ ἀισχυρῶν παιχιδιῶν πού μᾶς προσφέρουν τὰ μαζικὰ μέσα ἐνημέρωσης τόσο στὴν Ἀνατολὴ ὄσο καὶ στὴ Δύση), ἀπαντοῦν ἀσταμάτητα σ' ἓνα ἀπ' τὰ δυναμικὰ πηγαινέλα στὰ ὁποῖα ὁ Βάιντα μοιάζει νὰ κατέχει τὸ μυστικὸ, οἱ σκηνές ὅπου ὁ Γιουῆρεκ φαίνεται καταβεβλημένος, χωρὶς ἐμπιστοσύνη στὴν οἰκογενειακὴ του ζωὴ, ἡ γυναίκα του τὸν ἔχει ἐγκαταλείψει μὲ τὴν μικρὴ τους κόρη γιὰ νὰ βρεθεῖ μ' ἓναν ἀπ' τούς ἀντιπάλους συναδέλφους του καὶ ζητάει ἓνα διαζύγιο πού αὐτὸς ἀρνεῖται: καὶ κύρια ἀπ' αὐτὸ εἶναι συντριμμένος παρὰ ἀπ' τὴν πολιτικοεπαγγελματικὴ πολεμικὴ πού ὑφίσταται στὴν καριέρα του, ὅπου προσκρούει ἀκόμα καὶ στὸν ἀντίζηλό του, ἓναν νέο λύκο πού τὸν ἐξαναγκάζει «νὰ ἐναντιωθεῖ στὸ φιλολογικὸ καφέ» - φράση πού χρησιμοποιοῖ λέξη πρὸς λέξη ἡ γυναίκα του σ' ἓναν περίπατο στὶς ὄχθες τοῦ Βιστούλα - καὶ στὴν ὁποία αὐτὸς θ' ἀπαντήσει:

«Ἄν μποροῦσα θὰ ἔγραφα ἓνα βιβλίο γιὰ

σένα, ἀλλὰ δυστυχῶς εἶναι ἀδύνατον...» Ὁ διπλὸς ἀναγωνισμὸς ἀνάμεσα στὸν Γέρζυ καὶ τὸν Γιάσεκ εἶναι ἐπιπλέον συμβολισμὸς μὲ πανοῦργο τρόπο (πανουργία τοῦ σεναριογράφου) στὴ φράση τοῦ δικαστικοῦ συμβουλίου πού συνοψίζει τὸν συζυγικὸ ἀποχωρισμὸ σὲ σχέσεις τοῦ τύπου «πλῆνθοι κέραμοι ἀτάκτως ἐρριμμένοι» - καὶ ἔτσι ἀκριβῶς μ' ἓνα σάκο πού περιέχει κύβους, παιχιδιὰ γιὰ τὴν κόρη του, ὁ σύζυγος θὰ χτυπήσει τὸν ἐραστὴ στὸν δρόμο, στὴ χάρκεια μιᾶς ἀποκροστικῆς καὶ ἐνοχλητικῆς σκηνῆς πού θὰ προκαλέσει τὴν συμπάθεια τῆς γυναίκας του. Εἶναι αὐτὴ ἡ διπλὴ πάλη, προφανῶς χωρὶς θετικὴ διέξοδο, πού ὀδηγεῖ σὲ «μοιρολατρικὲς λύσεις», τίς ὁποῖες ὁ Γέρζυ Πλαζέφσκι καταδικάζει λίγο διαφοροῦμενα: εἶναι πράγματι διαφοροῦμενο γιὰ τὸν θεατὴ πού καταλήγει ἴσως πολὺ γρήγορα ἀλλὰ μὲ μιὰ ἐσωτερικὴ βεβαιότητα στὴν ἔμμεση αὐτοκτονία τοῦ δημοσιογράφου καὶ ὄχι στὴν ἐκδοχὴ τοῦ ἀτυχήματος ἀπ' τὴν Ἀγκάθα, τὴν νέα ξανθὴ γυναίκα, τὴν κουμπωμένη καὶ ἀπελευθερωτικὰ ἄφωνα, πού εἶχε ἐγκατασταθεῖ στὸ σπίτι τοῦ δημοσιογράφου καὶ τοῦ ὁ Βάιντα - ὄχι χωρὶς χιοῦμορ - ἐμπιστεῖται τὸν ρόλο στὴν Κριστινα Γιόντα, τὴν ἐξερευνητριά τῆς ἀλήθειας στὸν *Ἀνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο*, στὴν ὁποία εἴχαμε ἐπισημάνει κάποια τίκ καὶ ἓνα πολὺ «ὑστερικὸ» παίξιμο. Τὸ τέλος εἶναι ἡ μόνη σκηνὴ ὅπου αὐτὴ ἡ σιωπηλὴ γυναίκα (λέει ὁ Βάιντα) μιλάει, ἢ ἐκφράζει ἓνα τρομερὸ αἶσθημα, πλούσιο σὲ περιεχόμενο, μολονότι ἐκ τῶν προτέρων ἔμοιαζε νὰ εἶναι ἓνα εἶδος συμβόλου μιᾶς περασμένης γενιᾶς, μιᾶς γενιᾶς στὴν ὁποία ὁ Πολάνσκι ἐπεσήμαινε τὴν ἔλλειψη τοῦ «ἰδεολογικοῦ» πάθους πού χαρακτηρίζε τὴ γενιὰ τοῦ '50 (δηλαδή τὴ γενιὰ τοῦ Βάιντα) ἀπέναντι σ' ὀτιδήποτε, γεμάτη πνεῦμα, σὲ μιὰ περισσοτέρου σωστὴ κοινωνία, μιὰ καλλίτερη ζωὴ, ἓνα μέλλον χαρούμενο.

Στὸν Γέρζυ Μιχαλόφσκι, δημοσιογράφου σαραντάρη, ὁ Βάιντα μεταβίβασε τίς ἐκρήξεις τῆς ἀπαισιοδοξίας μπροστὰ στὸν παραλογισμό τῆς ζωῆς, τὴν ἄρνηση γιὰ ἀναισθησία μπροστὰ στὸν πόνο, συμβολισμὴν στὴν σεκάνς τοῦ ὀδοντοιατροῦ. Ἴσως τὸ σφιχτὸ δέσιμο, ἡ περιέργη προσοχὴ σὲ σχέσεις μὲ τὰ πρόσωπα, χωρὶς μανιχαϊσμὸ, ἀκόμα καὶ στὸν ἐραστὴ τῆς Ἔνα, ἀντίθεση ἀρκετὰ δυσάρεστη μὲ τὸν Γέρζυ, κάνουν τὸ φίλμ νὰ μὴν εἶναι ζωγραφισμένο

τελείως στά μαύρα. 'Απ' τήν ἄλλη, αὐτή ἡ ἀναγκαιότητα τοῦ λόγου, τοῦ ἐσωτερικοῦ διαλόγου ἢ τῶν φωνητικῶν ἐκρήξεων, οἱ τρομακτικοί μονόλογοι τῶν μαρτύρων τή στιγμή τῆς ἀναγγελίας τοῦ διαζυγίου, μπροστά στοὺς ὁποίους δέν ἐνδίδει, ἴσως ἡ «σκηνοθεσία» ὅπως ἐμφανίζεται πολύ συχνά σέ πολλά σύγχρονα πολωνικά φίλμς, ιδιαίτερα στόν Ζαννούσι (ἀκόμα καί στό *Καμουφλάζ* πού νομίζω πῶς εἶναι ἡ καλύτερη ταινία του) ὅλα αὐτά νομίζω ὅτι μᾶς κάνουν νά αἰσθανθοῦμε κάποια ἀνικανότητα τοῦ σκηνοθέτη νά ἐκφράσει διαφορετικά τίς ἰδέες του, τήν ὀπτική του, παρά μόνο μέ τό στόμα τῶν ἡρώων, δηλαδή θορυβώδης κινηματογράφος, ἐπεξηγηματικός, συχνά διδακτικός, πού πιστεύουμε πῶς ὁ Βάιντα στήν καινούργια του στροφή δέν θά ὑποκύψει στόν «πειρασμό».

Ὅπωςδήποτε πάντως, τό *Χωρίς ἀναισθητικό* εἶναι ἀκόμα ἓνα πολύ ἐνδιαφέρον κλινικό πορτραίτο τῆς πολωνικῆς κοινωνίας, ἔτσι ὅπως εἶναι κι ὄχι «ὅπως θά πρεπε νά ναι», πού ταρακουνάει μέ τήν ἐνέργεια τῆς ἀπόγνωσης: ἡ ἐξαγωγή ἦταν σκληρή, ἀλλά τό σάπιο δόντι δέν εἶναι πιά παρά ἓνα ἀπομεινάρι τῆς συνείδησης.

MAX TESSIER

(Ἐπ' τό περιοδικό ECRAN Νοέμβριος 1979)

Μετάφραση: Γιώργος Βάφιας



Βιογραφία καί φιλομορφία τοῦ **ANTPEI BAINTA** ὑπάρχει στήν Τσόντα Νο 3, σελίδα 8. Συμπλήρωμα στήν φιλομορφία του, εἶναι οἱ ταινίες:

1978: *Χωρίς ἀναισθητικό*, 1979: *Οἱ δεσποινίδες τοῦ Βίλκο*, 1980: *Ὁ μαέστρος*, 1981: *Ἄνθρωπος ἀπό ἀτσάλι*.

# Ἡ ἔντιμος κυρία καί ὁ χαρτοπαίκτης

McCabe and Mrs Miller, Ἄμερική 1972

Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Ἄλτμαν, Φωτογραφία: Βίλμος Ζήγκμοντ, Μουσική: Λέονταρντ Κοέν, Ἑρμηνεία: Γουόρρεν Μπήττυ, Τζούλι Κρίστι, Ρενέ Ὠμπερζούα, Σέλλεϋ Ντυβάλ Κήθ Κάρανταϊν.

Ἡ ἔντιμος κυρία καί ὁ χαρτοπαίκτης τοῦ Ρόμπερτ Ἄλτμαν εἶναι μιά ταινία καί πάλι ὑποταγμένη στήν αὐταπάτη τοῦ παλιοῦ ἀναφορικά μέ τά μηνύματά της. τὰ πιά ἐμφανή καί πιά συζητήσιμα. Τό θέμα μᾶς εἶναι γνωστό: ἡ ἀνάμιξη τῆς ἀστικοποίησης μέ τήν περιπέτεια, τό ἀστικό καπέλο πού ἀγγίζει τό ἐργατικό σακκάκι, ἡ ἔντονη ἐπίδραση τοῦ κοσμοπολιτισμοῦ πού φέρνει ἡ μετανάστευση καί τό ἐμπόριο. Ἡ καινούρια ἀπόδοση τοῦ Ἄλτμαν δέν προσθέτει τίποτα πού νά κάνει τήν ταινία νά ξεχωρίζει ἀπό τό πλῆθος τῶν προγενέστερων πού διαπραγματεύονται τό ἴδιο θέμα. Ἡ συμβολή τῆς Ἐντιμης κυρίας καί τοῦ χαρτοπαίκτη, χαμένη μέσα σ' αὐτόν τόν κυκεώνα, εἶναι ὀλωσδιόλου διαφορετική. Εἶναι λογοτεχνική. Αὐτές οἱ ἀξιοθρήνητες πόρνες, οἱ προσωπικότητες τῶν ἠττημένων, ἡ ἔμφυτη εὐγένεια, ὁ ἐκδηλα ἀκραίος καπιταλισμός ἀνήκουν σ' ἕναν κόσμο βασισμένο στό ἀμερικάνικο μυθιστόρημα τοῦ 1920 πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τόν Ντράιζερ καί τοὺς διαδόχους του. Ὁ Ἄλτμαν, ὅπως κι αὐτοί, δέν ἀρνίεται αὐτή τήν νατουραλιστική νότα τοῦ Ζολᾶ πού κάνει τόν Λούκατς νά δηλώσει: «Τό ἐνδιαφέρον δέν βρίσκεται στήν πρωτοτυπία μᾶς τέτοιας ἱστορίας, ἀντίθετα ὅσο πιά κοινότητα εἶναι. τόσο πιά ἀντιπροσωπευτική γίνεται». Κάτω ἀπό τό βάρος ἐνός τέτοιου πλαισίου τό ἐπιπόνημα τοῦ φίλμ παίρνει μεγαλύτερες διαστάσεις καθώς πλουτίζεται καί ἐνισχύεται ἀπό μιά μανιακή συσσώρευση στοιχείων ὅπως παραπήγματα. ἐργαλεῖα τῶν



άνθρακωρύχων και λάμπεις από μέταλλα. Κατά περίεργο τρόπο όμως δεν υποκύπτει τελείως στην χυδαιότητα αυτής της συσσώρευσης που εγκαταλείποντας την ρεαλιστική μπλόφα παίζει μόνο έναν ρόλο απλά διακοσμητικό.

Με την επανάληψη ευαίσθητων εναλλαγών του ίδιου χρώματος στις εικόνες του, με φωτισμούς χαμηλούς, με οπτικά τράβελινγκ και παρατεταμένες εστιάσεις ο Άλτμαν δημιουργεί ένα χώρο διάχυτο, όπου οι λέξεις δεν αποτελούν πιά την άοριστη αλήθεια του παρελθόντος. Ο Ρομπέρ Μπεναγιούν, που υποστηρίζει την αβέβαιη άποψη ενός Άλτμαν πραγματιστή, τονίζει με σιγουριά ότι το χωριό στην ταινία δεν είναι μία σταθερή οντότητα αλλά μία πρόταση και μία προσπάθεια διαχρονικής προσέγγισης.

Στό όνομα αυτής της πρότασης ο Άλτμαν, παραβλέποντας την ιστορία και την κοινωνιολογία και ξεπερνώντας τον κίνδυνο της κακής κινηματογραφικής χρήσης τους, οργανώνει τη θλίψη ενός εκπτώτου μύθου και την απελπισία των ηρώων του. Η σύγκλιση της Έντιμης κυρίας και του χαρτοπαίκτη και του Χρυσοθήρα του Τσάπλιν που αναφέρει ο Μπεναγιούν, δεν είναι μία διπλή αντιμετώπιση της εικόνας και του πρότυπου αλλά η σύμπτωση δυο ταινιών με εκτός εποχής θέμα, σύμπτωση αβέβαιη και αδιαμόρφωτη που όμως, τυχαία, άγγιζει κάπου την πραγματικότητα μιας τυπικής απαισιοδοξίας.

LOUIS SEGUIN

(απ' τό βιβλίο του UNE CRITIQUE DISPERSÉE)

Μετάφραση: Λίτσα Τατόγλου



# Μαχαίρι στό νερό

Noz w wodzie, Πολωνία 1962

Παραγωγή: ZRF «ΚΑΜΕΡΑ», Σκηνοθεσία: Ρομάν Πολάνσκι,  
Σενάριο: Ρ. Πολάνσκι, Γιέρζι Σκολιμόφσκι, Γιάκουμπ Γκόλ-  
ντμπεργκ, Φωτογραφία: Γιέρζι Λίμπαν, Μοντάζ: Χαλίνα Πρού-  
γκαρ, Μουσική: Κρυστόφ Κομέντα.  
Διάρκεια: 94'.



Ἡ ταινία ἀρχίζει ὅπως ἀκριβῶς τελειώ-  
νει, σ' ἓναν μακρῦ, γκριζο μονότονο δρόμο,  
- σχόλιο πάνω στίς μακριές, γκριζες, μονό-  
τονες ζῶές τοῦ ζευγαριοῦ πού ταξιδεύει.  
Κυλοῦνε μέσα στό ἀσφαλές κι' ἀσφυκτικά  
κλειστό «ἀξιοπρεπές αὐτοκίνητό τους» ὅ-  
πως ἀκριβῶς καί στήν κλειστή, χωρίς  
ἀνάσα συζυγική τους σχέση. Ὁ Ἄντρέι  
δέν ἀνέχεται νά ὀδηγεῖ ἡ γυναίκα του τό  
αὐτοκίνητο καί ἀναλαμβάνει ὁ ἴδιος. Ἡ  
Κριστίν, ἀδιάφορη στό συμβατικό φιλί του,  
κοιτάει ἔξω ἀνέκφραστα. Χωρίς ἔχνος λό-  
γου ὁ Πολάνσκι μᾶς ἔχει διηγηθεῖ ὅλη τους  
τή ζωή - χωρίς νά τήν σχολιάσει. Ἡ  
ἀρχική σεκάνς εἶναι ἐνδεικτική γιά τήν  
σφιχτοδεμένη, ὑπαινικτική καί ἔλλειπτική  
ποιότητα αὐτοῦ πού θ' ἀκολουθήσει: ἐλάχι-  
στος διάλογος, ἀποξενωμένη δράση, χαρα-  
κτήρες καί περίγυρος αὐστηρά σχεδιασμέ-  
να.

Ἄτμόσφαιρα, ἔνταση καί μῦθος δημι-  
ουργοῦνται μέσα ἀπ' τό συνταίριασμα ἐνός  
μωσαϊκοῦ ἀπό μικρές λεπτομέρειες - τό  
παιχνίδι μ' ἓνα μαχαίρι, τό περιεχόμενο  
ἀπ' ἓνα σακκίδιο, οἱ μικρολεπτομέρειες  
στό μαγείρεμα πάνω στό πλοῖο, μιά μύγα  
πού βουίζει στήν κλειστή καμπίνα, ἡ ἔλλει-  
ψη ρολοιοῦ, οἱ τεχνικές διαδικασίες τῆς  
ἰστιοπλοίας, ἓνα μισό χαμόγελο, μιά κλεμ-  
μένη ματιά. Ἡ ἀπόκρυφη αἴσθηση τοῦ  
Πολάνσκι γιά τήν σημαντικότητα τῶν ἀντι-  
κειμένων τῶν «πραγμάτων» εἶναι παρούσα  
σ' ὅλες του τίς ταινίες. Σ' αὐτήν ἐδῶ, τήν  
πρώτη του μεγάλου μήκους, τά ἀντικείμενα  
μέ τήν ἔννοια τῆς ἰδιοκτησίας ἀποτελοῦν  
τήν βάση τοῦ θεματός της. Σέ τελευταία  
ἀνάλυση αὐτά πού ἀντιπαραθέτει ὁ Ἄντρέι  
στό ἀγόρι εἶναι τά ὑπάρχοντά του: τό γιῶτ  
του, τό αὐτοκίνητό του, τήν πυξίδα του, τήν  
λαβίδα γιά τήν κατσαρόλα καί - στό παιχνί-



δι πού παίζουν, ένα αντικείμενο σάν δλα τ' άλλα - τήν γυναίκα του. 'Ακόμα και τά μή δλικά προσόντα, του δπως ή Ικανότητά του στην Ιστιοπλοία, ο κοσμοπολίτικος τρόπος του, ή αυτάρεσκη αυτοπεποίθησή του, μοιάζουν σχεδόν φυσικά αντικείμενα καθώς τά χρησιμοποιεί για νά τρομοκρατήσει και νά επιβληθεί στόν αντίπαλό του. Τά υπάρχοντα του 'Αντρέι συνθέτουν πρακτικά τό ίδιο τό άτομο. Χωρίς αυτά, όταν τ' αφήνει δλα νά πάει νά ειδοποιήσει τήν άστυνομία για τόν ύποτιθέμενο πνιγμό του άγοριου, είναι άσήμαντος και άνίσχυρος. Χωρίς τά κλειδιά του και, άλιμονο, χωρίς τό αυτοκίνητό του είναι χαμένο. 'Αντίθετα, τά δπλα του νεαρού είναι άκαθόριστα - τά νιάτα άπέναντι στην προχωρημένη ήλικία, ή ύπόσχεση άπέναντι στην εκπλήρωση, ή άκμή και τό σφρίγος άπέναντι στην φθίνουσα ίσχύ. 'Η μοναδική του ιδιοκτησία, μέ τήν ύλική έννοια, είναι μία τραχειά ζώνη - κι ένα μαχαίρι.

'Απόλυτα συνταιριασμένο μέ τήν σφιχτοδεμένη κατασκευή τής ταινίας, τό κάθε αντικείμενο έξυπηρετεί κάποιον σκοπό και στό πραγματικό και στό συμβολικό επίπεδο. 'Η φαλλική σήμανση του μαχαριου είναι δλοφάνερη. Τό άγόρι καμαρώνει για αυτό - τό μοναδικό άδιωμφισβήτητο προσόν του - ό 'Αντρέι τό ζηλεύει κρυφά και όταν ή κατάσταση κορυφώνεται στην τελική άναμέτρηση (τυχαία ή όχι) του τό παίρνει. Κατά ειρωνία τής τύχης όμως, αφαιρώντας άπό τόν νεαρό τό σύμβολο τής σεξουαλικής του άνωτερότητας, ό 'Αντρέι ξετυλίγει μία άλυσίδα γεγονότων πού οδηγεί στην ούσιαστική ύπεροχή του άγοριου, στό νά κάνει έρωτα στην γυναίκα του. 'Αλλά τό μαχαίρι έχει έναν πιό σύνθετο ρόλο άπό ένα άπλό Φροΐδικό, σεξουαλικό σύμβολο. Στην άρχή τής ταινίας τό άγόρι αναφέρεται σ' αυτό όταν χλευάζει τήν Ιστιοπλοία, τήν όποία άγνοεί έντελώς. «'Η Ιστιοπλοία είναι παιχνίδι για μικρά παιδιά» λέει, όταν ή Κριστίν τόν ρωτάει γιατί κουβαλάει πάνω του ένα τέτοιο δολοφονικό δπλο. «Είναι όταν προχωρείς μπροστά πού σου χρειάζεται τό μαχαίρι». Στην πραγματικότητα τό ίδιο αυτό μαχαίρι είναι πού σώζει τήν κατάσταση όταν τό γιώτ κολλάει στά ρηγά.

Μιά πξίδα, ένα σκονί, μία κατασρόλα και βέβαια τό ίδιο τό γιώτ είναι τά μέσα ταπεινώσης του νεαρού. Δύο στρώματα φουσκωτά γίνονται σημείο αντίπαράθεσης. Τό σκονί ιδιαίτερα έχει ίσως μία πρόσθετη

σήμανση. Σέ μία στιγμή, καθώς τό άγόρι είναι ξαπλωμένο στό κατάστρωμα μέ τά χέρια τενωμένα σε σχήμα σταυρού, τό σκονί μοιάζει νά σχηματίζει ένα φωτιστέφανο πίσω άπό τό κεφάλι του. Μαζί μέ τό γεγονός ότι προσπαθεί νά περπατήσει πάνω στό νερό, μέ τό ότι τά χέρια του είναι πληγωμένα και μέ τό ότι τόν θεωρούν πεθαμένο αλλά άνασταίνεται, μάς δίνεται ίσως ή πιθανότητα ενός παραλληλισμού μέ τόν Χριστό. 'Αλλά δλοι αυτοί οί ύπαινιγμοί δέν εξελίσσονται ποτέ, ή πρόθεση του δημιουργού μένει άσαφής. 'Ο Πολάνσκι κάποτε αναφέρθηκε στά λόγια του Ρίλκε πού έλεγε πώς άν είχε τό κουράγιο νά γράψει μία καινούρια διατριβή, θάγραφε μόνο για δύο ανθρώπους ό τρίτος θάταν έντελώς άχρηστος. «Τό τρίτο πρόσωπο είναι άπλώς ή πρόφαση όχι μόνο για τόν συγγραφέα αλλά και για τό ίδιο τό παντρεμένο ζευγάρι. Στο *Μαχαίρι στό νερό* ό νεαρός είναι ή πρόφαση: ή σύγκρουση βρίσκεται άνάμεσα στό ζευγάρι».

Τό παιχνίδι των προσωπικών σχέσεων είναι άπόκρυφο, σύνθετο και τελικά άμφίρροπο. Σ' ένα πρώτο επίπεδο τό στόρυ μοιάζει σάν ένας άνταγωνισμός άρσενικών - δύο άντρες σε μία άσκοπη, άνόητη και γελοία επίδειξη μπροστά σ' ένα άπαθές και ψυχρό θηλυκό. 'Αλλά είναι επίσης μία σύγκρουση άνάμεσα στις διαφορετικές ήλικίες, στην συμβατικότητα και στην άρνησή της, στην οικονομική επιτυχία και στην άπόρριψη της σάν ιδανικό. Κι' όμως ή πιθανότητα άντιστροφής των ρόλων είναι καθαρή. Τό άγόρι σκιαγραφείται σάν ένας 'Αντρέι σε έμβρυακή κατάσταση. «Είσαι



Ίδιος σάν κι αυτόν, μόνο πού έχεις τά μισά του χρόνια» λέει ή Κριστίν. Ή «Δέν είσαι καλύτερος άπ' αυτόν, πολύ θάθελες νά τοῦ εμοιαζες». Ὁ Πολάνσκι ὁ ἴδιος ἐπιβεβαιώνει ὅτι ή Κριστίν ἐκφράζει τίς ἀπόψεις του: «Ὁ νεαρός, ἄν ἦταν στήν θέση τοῦ συζύγου της θά φερόταν μέ τόν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο. Καί ὁ ἄντρας της μερικά χρόνια πρίν θά εἶχε τήν ἴδια συμπεριφορά». Ἐν καί ή ταινία διερευνᾷ καί ἐξετάζει τίς κοινωνικές ἀξίες, τό νά ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Ἄντρέι εἶναι ἕνα εἶδος μοχθηροῦ, ἀστοῦ «ἀφάντη» πού συμπεριφέρεται στό ἀγόρι σάν σκλάβο καί ὅτι ή γυναίκα εἶναι τό παράσιτο πού στήν ἀρχή βοηθάει καί ἐνθαρρύνει τόν κτηνώδη ἀστό καί ἀργότερα τόν προδίδει, δέν θά μείωνε μόνο στό ἐλάχιστο τήν ὄλη σύλληψη τῆς ταινίας ἀλλά θά τῆς ἔδινε μιᾶ παραμορφωμένη ἐρμηνεία σύμφωνα μέ προκαθορισμένα κλισέ.

ἔνδειξη «συναισθηματισμοῦ». Θάταν ἀρκετά εὔκολο νά πάρει τό μέρος τοῦ ἄντρα πού βρίσκεται παντρεμμένος μέ μιᾶ σιωπηλή ἀπόμακρη γυναίκα, πού κρατιέται ἀελλπισμένα ἀπό τά συμβατικά ὑπάρχοντά του καί τίς λιγοστές ἰκανότητές του σάν τό τελευταῖο καταφύγιο πού τοῦ ἀπομένει καί πού βρίσκεται ἀντιμέτωπος καί ταπεινωμένος ἀπό τήν ζωτικότητα πού ἔχει χάσει - ἢ τῆς γυναίκας, παντρεμένη μ' ἕναν ἰδιότροπο κι αὐτάρεσκο ἄντρα πού δέν τήν ἐνδιαφέρει πιά οὔτε σωματικά οὔτε πνευματικά καί πού ἀρπάζει τήν εὐκαιρία γιά μιᾶ σύντομη στιγμή μ' ἕναν ἀνόητο νεαρό - ἢ τοῦ ἀδέξιου καί ἀπένταρου ἀγοριοῦ πού ταπεινώνεται, κοροϊδεύεται καί περιφρονεῖται μέχρι νά ἐπιβληθεῖ καί νά δραπετεύσει. Ἄντί γιά ὅλα αὐτά ὁ Πολάνσκι μᾶς μεταφέρει σ' ἕναν θλιβερό, γκριζο κόσμο ὅπου καί οἱ τρεῖς ἄνθρωποι βρίσκονται ἐξ ἴσου γαγι-



Ὁ Πολάνσκι ἔχει συχνά κατηγορηθεῖ γιά ἔλλειψη συναισθηματισμοῦ. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ή ματιά του εἶναι ἀποστασιοποιημένη, ὅτι παραθέτει τά γεγονότα χωρίς νά τά σχολιάζει, ὅτι δέν «παίρνει θέση». Ἄλλά τό ἀπλό γεγονός ὅτι ἀποφεύγει νά μᾶς «ψωνίσει» συναισθηματικά ὑπέρ κάποιου ἀπ' τούς τρεῖς χαρακτήρες καί παρ' ὅλα αὐτά στό τέλος τῆς ταινίας βρισκόμαστε μπλεγμένοι στίς σχέσεις τους εἶναι σίγουρη

δευμένη ἐκεῖ. Σύμφωνα μέ τά λόγια ἐνός κριτικοῦ μᾶς τούς δείχνει «ἀνυπεράσπιστους πάνω στό χειρουργικό τραπέζι, ἀφοῦ ὅλοι οἱ δρόμοι σωτηρίας ἔχουν ἀποκοπεῖ». Εἶναι εὔκολο νά τραβήξεις τό ἐνδιαφέρον ὅταν χρησιμοποιεῖς γοητευτικούς, συναρπαστικούς, ἀξιαγάπητους, περιπετειώδεις ἢ φρικαλέους ἀνθρώπους: ὁ Πολάνσκι ἐδῶ μᾶς παρουσιάζει τρεῖς συνηθισμένους, ὄχι ἰδιαίτερα συμπαθεῖς ἥρωες καί μᾶς δένει

μαζί τους μέχρι τό τέλος, και πέρα απ' αυτό.

Τό χωρίς συμπέρασμα κλείσιμο του φίλμ είναι τυπικό του σκηνοθέτη. Οί περισσότερες ταινίες του τελειώνουν μ' ένα ερωτηματικό. 'Η πρόθεσή του ήταν να κρατήσει τό τελευταίο πλάνο ακόμα περισσότερο αλλά οί Πολωνοί παραγωγοί δέν του τό επέτρεψαν. 'Η Κριστίν άποκαλύπτει ότι ό νεαρός είναι ζωντανός κι ότι έκανε έρωτα μαζί του. 'Ο 'Αντρέι δέν τήν πιστεύει. Τό αυτοκίνητο φτάνει σέ μιά διασταύρωση - ό ένας δρόμος οδηγεί στην άστυνομία, ό άλλος πίσω στό σπίτι τους. Τό αυτοκίνητο σταματάει. Στο τρομακτικό

σύνθετο δίλημμα του 'Αντρέι, ή Κριστίν μένει άκαμπτη, άνένδοτη. Του έχει «πει τήν αλήθεια», τήν αλήθεια που σπέρνει τήν άμφιβολία. Μένουν άκίνητοι κοιτώντας μπροστά χωρίς ούτε ένα βλέμμα έπικοινωνίας - στοιχείο άπομόνωσης μέσα στό συμβολικό αυτοκίνητο/γάμο. 'Ο 'Αντρέι πρέπει να διαλέξει: να στρίψει στην μιά κατεύθυνση, με τήν παραδοχή ότι σκοτώσε κάποιον - ή στην άλλη, με τήν άποδοχή της άπιστίας της γυναίκας του και της δικής του σεξουαλικής ταπείνωσης. Τό αυτοκίνητο περιμένει άκίνητο στην διασταύρωση. Και περιμένει...

IVAN BUTLER

(άποσπάσματα από τό βιβλίο του  
THE CINEMA OF ROMAN POLANSKI)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου

## ROMAN ΠΟΛΑΝΣΚΙ

### Βιογραφία

Γεννήθηκε στό Παρίσι από Πολωνούς γονείς τό 1933. Τρία χρόνια άργότερα ή οικογένειά του επέστρεψε στην Πολωνία και εγκαταστάθηκε στην Κρακοβία. Στην διάρκεια του πολέμου οί γονείς του συνελήφθηκαν και μεταφέρθηκαν σέ στρατόπεδο συγκεντρώσεως. 'Ο Πολάνσκι επέζησε ζώντας κατά καιρούς σέ διάφορες οικογένειες. 'Η μητέρα του πέθανε στό στρατόπεδο και ό πατέρας του ζαναπαντρεύτηκε αλλά ό Πολάνσκι δέν έζησε ποτέ πιά μαζί του. Στα δεκατέσσερα άρχισε να παίζει στό θέατρο και άργότερα στόν κινηματογράφο. Έκανε σπουδές ζωγραφικής, γλυπτικής και γραφικών τεχνών στην σχολή Καλών Τεχνών της Κρακοβίας κι' όταν άποφοίτησε σπούδασε άλλα πέντε χρόνια στην κινηματογραφική σχολή του Λότζ. Στα 1959, μετά τό δίπλωμά του, δούλεψε σαν βοηθός σκηνοθέτης σέ μιά μεγάλη Πολωνική εταιρία. Μετά από μερικές μικρού μήκους ταινίες και ντοκμανταίρ γυρίζει τήν πρώτη του μεγάλου μήκους τό «Μαχαίρι στό νερό», τήν μοναδική ταινία που έκανε στην Πολωνία. Από τότε δούλεψε στην 'Ολλανδία, Γαλλία, 'Αγγλία, Δανία (σαν σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός) και τελικά στό Χόλλυγουντ - ό πρώτος σκηνοθέτης απ' τό Σίδροϋν Παράπτασμα. Σ' ένα διαφορετικό επίπεδο, έγινε παγκόσμια γνωστός μετά τόν φριχτό θάνατο της γυναίκας του Σάρον Τέητ.

### Φιλμογραφία

1962: Μαχαίρι στό νερό, 1963: Ποτάμι από διαμάντια (επεισόδιο στην ταινία «Οί πιά μεγάλοι άπατεώνες του κόσμου»), 1965: 'Αποστροφή, 1966: 'Η νύχτα των δολοφόνων, 1967: 'Η νύχτα των βρυκολάκων, 1968: Τό μορό της Ρόζμαρ, 1971: Μάκβεθ, 1972: Τι., 1974: Τσάινα-τάουν, 1976: 'Ο ένοικος.



# Νά θυμᾶσαι τ' ὄνομά μου

Remember my name, Η.Π.Α. 1978

Παραγωγή: Ρόμπερτ Άλτμαν, Σκηνοθεσία: Άλαν Ροϋντολφ,  
Φωτογραφία: Τάκ Φουτζίμότο, Ήχος: Σάμ Τζεμέτ, Μουσική:  
Άλμπερτα Χάντερ, Μοντάζ: Τόμας Γουόλς, Ούίλλιαμ Σώγερ,  
Έρμηνεύα: Τζεραλτίν Τσάπλιν, Άντονυ Πέρκινς, Μόουζες Γκάι,  
Μπέρρυ Μπέρεσον, Τζέφ Γκόλντμπλαμ.  
Διάρκεια: 95'.

Με μιά ομάδα τεχνικῶν πού διατηροῦσε στήν περιοχή Γουέστγουντ, ὁ Ρόμπερτ Άλτμαν ἀποφάσισε νά παράγει ταινίες νέων σκηνοθετῶν πού ἀντιμετώπιζαν προβλήματα γιά τήν πραγματοποίηση τῶν σχεδίων τους. Τό πρῶτο κέρδος ἀπ' αὐτόν τόν νέο προσανατολισμό τοῦ Άλτμαν ὑπῆρξε ὁ Άλαν Ροϋντολφ πού εἶχε δουλέψει μαζί του στίς ταινίες *Μιά σφαῖρα*, *ἕνα ἀντίο* (The long goodbye), *Καλιφόρνια Σπλίτ*, *Νάσβιλ* καί *Μπούφαλλο Μπίλ*.

Ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ροϋντολφ *Καλῶς ἤρθατε στό Λός Άντζελες* ὑπῆρξε στόχος πικρῶν σχολίων τῶν γάλλων κριτικῶν. Κι ὅμως τό φίλμ ἀποκάλυψε τόν Ροϋντολφ σάν τεχνίτη τοῦ κάδρου ιδιότητα πού ὅλοι, ὅπως ὁ Άλτμαν καί ὁ Σκορσέζε, ἐκτιμοῦν ιδιαίτερα καί δίνουν ὑπερβολική σημασία γιά τήν φορμαλιστική ἔρευνα τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς. Ἡ κάμερα τοῦ Ροϋντολφ περιβάλλει σταθερά τόν χῶρο ὅπου κινούνται οἱ πρωταγωνιστές, συνεχίζει νά τοῦς ἀκολουθεῖ ὅπως οἱ σκιές τους μέσα στό ἀρμονικό γλύστρημα μέ τίς σοφές παραβολικές γραμμές ἢ τοῦς ἐξαλείφει τελείως. Ἡ κάμερα εἶναι συνδεδεμένη μ' ἕνα πολύπλοκο μηχανισμό λήψεων καί μέ μετακινήσεις προσώπων πού τίς κινήσεις τίς ἴδιες δέν τίς ἀντιλαμβάνεται ἕνα ἀγύμναστο μάτι. Ὁ αὐστηρός ὑπολογισμός τῶν σταθερῶν μακρινῶν πλάνων στό βάθος πεδίου, τονισμένος ἀπό τήν χρήση τῆς μεγάλης γωνίας, τά σχεδόν πλάν-σεκάνς τῆς ἐξέλιξης, μερικές φορές συμπρωγμένα ἕως ὅτου γίνουιν πλάν-σεκάνς ἀποκαλύπτουιν τήν ἔννοια τῆς ἀποστροφῆς πού βασιλεύει ἀνάμεσα στό πρόσωπα καί στό περιβάλλον. Ἡ πόλη στό *Νά θυμᾶσαι τ' ὄνομά μου* ἐμφανίζεται μέ μερικά στοιχεῖα τοῦ νεοκλίμα (τοιχοί τυφλοί τῆς ὑπεραγορᾶς, πάρκινγκ, φωτεινές ἐπιγραφές καί ἀέτωμα στό μάρ-ρεστωράν, δίχως πόρτα τό κτίριο πού κατοικεῖ ἡ Ἐμιλυ) πού δέν χάνονται ποτέ παρ' ὅλη τή σφαιρικότητά τους καί πού ἐξ αἰτίας τοῦ στυλιζαρισματος φέρνουιν τήν ἀξία τῆς ἀφαίρεσης. Ἡ Ἐμιλυ βρίσκειται μέσα σ' αὐτόν τόν χῶρο τόν ἄδειο ἀπό ὀποιαδήποτε κυκλοφορία πεζῶν ἢ αὐτοκινήτων (ἡ ζωή τῆς πόλης δέν φαίνεται παρά ἀπό μιά ὄχλοβοή περισσότερο ἢ λιγότερο μακρινή πού διακόπτεται ἀπό τά οὐρλιαχτά τῶν σειρήνων τῆς ἀστυνομίας καί τῶν πρώτων βοηθειῶν) καί λουσιμένη μ' ἕνα χειμωνιάτικο φῶς περιπλανιέται ὅπως ἡ μοναχική Κάρολ. Τά ἐσωτερικά, στό ἴδιο στυλ, παρουσιάζονται ἐπίσης σάν περιφερόμενοι χῶροι (δέν εἶναι παρά διάδρομοι - ἀνάμεσα σέ σειρές ἀπό ράφια - ἢ δωμάτια πού δέν μοιάζουιν εὐρύχωρα) χῶροι παραστικοί ἀπ' ὅπου ἡ Ἐμιλυ ἀκόμα καί ὁ Νήλ μέ τήν γυναίκα του δέν μπορούιν νά ξεφύγουιν καί μεταφέρονται ἀπ' τόν ἕνα στόν ἄλλον. Τά σταθερά πλάνα τῶν συνόλων ἀποκαλύπτουιν τά πρόσωπα μέσα στήν μοναξιά τους κι ἐπί

πλέον δέν τά έγγράφουν μέσα σ' ένα περιβάλλον, έχουν μιά σημασία τελείως σχετική.

Ἡ κάμερα τοῦ Ροῦντολφ δέν σταματᾷ νά προσεγγίζει - μέ κίνδυνο νά ἐξετάζει μέ ἀφηρημένο τρόπο τό κοινωνικό περιεχόμενο τῶν πρωταγωνιστῶν - νά διερευνᾷ τά πρόσωπά τους, νά κοντοζυγώνει τίς ἐκφράσεις τους πού ἀποκαλύπτουν ἀπό τό ένα μέρος τά αἰσθήματα πού ζωντανεύουν κι ἀπ' τό ἄλλο μερικές ὄψεις τῆς προσωπικότητάς τους. Οἱ συγκρούσεις, τά ἐπεισόδια μέ τά δευτερεύοντα καί ἐπεισοδιακά πρόσωπα, μόνες θετικές ἐνδείξεις τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, λειτουργοῦν γιά ν' ἀποκαλύψουν τίς διάφορες ὄψεις τῆς προσωπικότητάς τῶν ἡρώων, ἀνάλογα μέ τόν τρόπο καί τήν περίσταση πού βρίσκονται. Μέ τήν ἴδια μέθοδο προσέγγισης ὁ Ροῦντολφ προσαρμόζει τά τραγούδια τῆς Ἀλμπέρτα Χάντερ πού κυριαρχοῦν στίς ψυχικές καταστάσεις τῆς Ἔμιλυ. Μέ τήν Ἔμιλυ (Τζέραλτιν Τσάπλιν - πού πιθανά δίνει ἐδῶ τήν πιό ἀσυνήθιστη ἐρμηνεία τῆς) νά ἔρχεται στήν πόλη γιά νά ἀπομονωθεῖ καί νά ξαναβρεῖ τήν ταυτότητά της. Ἡ πρωτοτυπία τοῦ προσώπου τῆς, πού ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Ροῦντολφ ἀνήκει στήν ἥρωική γενιά τῶν γυναικῶν τοῦ Χόλλυγουντ (Τζόαν Κράουφορντ, Μπέττυ Νταιήβις κλπ.), γεμάτο θέληση καί δυναμικότητα βρίσκεται μέσα στό θεμελιῶδες διαφορούμενο κάθε τῆς πράξης. Φεύγει ἢ ὄχι; Ψάχνει ἀληθινά τήν παρηγοριά τοῦ Ράικ ἢ τόν ξεγελά; Ἀπειλεῖ τόν Μπέλλυ πραγματικά ἢ ὄχι; Καί μέχρι ποιό σημεῖο τόν ἐλέγχει; Διαδοχικά εὐθραυστη καί δυνατή, ἀπροσανατόλιστη καί ἐπικίνδυνη, πανικοβλημένη καί ψυχρή ὑπολογίστρια, ἢ Ἔμιλυ διατηρεῖ τό μυστήριό της ἀκόμα κι ὅταν ἀποκαλύπτεται στό τέλος τῶν πράξεών της. Φαίνεται ἀναποφάσιστη, μοιάζει νά διστάζει νά παρασυρθεῖ μά στήν πραγματικότητα εἶναι γεμάτη δράση μ' ἕναν ὀρισμένο σκοπό. Παίρνει «τήν ἐκδίκησή της ταυτόχρονα σωματική, οἰκονομική κι' αἰσθηματική» (Α. Ροῦντολφ) πάνω στόν ἄντρα, χρησιμοποιώντας τά δικά του μέσα. Ἡ Ἔμιλυ φτάνοντας στό τέλος τοῦ δρομολογίου τῆς ξαναβρίσκεται λίγο πιό μόνη ἀπ' ὅτι ἦταν, ἀλλά βρίσκοντας πάλι τήν ἐλευθερία τῆς φτάνει μέ συγκίνηση, σάν τήν Κάρολ, στήν ὀριμότητα. Τοῦτο δῶ εἶναι ἀρκετό σάν ἐγγύηση γιά νά ἐρμηνεύσουμε τά τραγούδια τῆς: ἐγκαταλείπει τήν πόλη, στό τιμόνι τοῦ αὐτοκινήτου τῆς, ξαναπαίρνοντας τόν φιδωτό δρόμο, τόν ἴδιο ἀπ' ὅπου εἶχε ἔρθει.

ALAIN GAREL

(ἀπό τό περιοδικό REVUE DU CINEMA)

Μετάφραση: Ἐριφύλη Μπλέτσα  
Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος



# Κακόφημοι δρόμοι

Mean Streets, Η.Π.Α. 1973

*Παραγωγή: Τζόνθαν Τ. Τάπλιν, Σκηνοθεσία: Μάρτιν Σκορσέζε, Σενάριο: Μάρτιν Σκορσέζε και Μάρντικ Μάρτιν, Φωτογραφία: Κέντ Γουέηκφορντ, Μουσική: Διάφορα συγκροτήματα και μουσικοί, Ήθοποιοί: Ρόμπερτ Ντέ Νίρο, Χάρβεν Κέιτελ, Νταίηβιντ Προύβαλ, Έμν Ρόμπινσον, Νταίηβιντ Καρραντάιν, Ρόμπερτ Καρραντάιν, Διάρκεια 110', Έγχρωμο.*



Μέ τούς *Κακόφημους δρόμους* τήν τρίτη του ταινία μεγάλη μήκους μέ υπόθεση, ό Μάρτιν Σκορσέζε ἄρχισε ν' αναγνωρίζεται στήν πατρίδα του αλλά καί διεθνῶς σάν ἕνας από τούς πολλά ὑποσχόμενους σκηνοθέτες τοῦ Νέου Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου. Συμμετέχει μέ τήν ταινία του στό Φεστιβάλ τῆς Νέας Ὑόρκης καί τῶν Καννῶν ἀποσπώντας ἐπαινετικές κριτικές ἀπ' ὄλους σχεδόν τούς κριτικούς. Στήν πρώτη της ἐμπορική κυκλοφορία ἡ ταινία ἀποτυγχάνει οἰκτρά πράγμα πού ἴσως ὀφειλόταν στήν μικρή ἀνεξάρτητη ἐταιρία παραγωγῆς πού τήν γύρισε καί τήν κυκλοφόρησε καί τά προβλήματά της μέ τήν διαφήμιση καί τά δίκτυα αἰθουσῶν. Ἀλλά καί ἀργότερα μετά τήν ἀγορά της ἀπό τήν Οὐῶρνερ Μπρός καί τήν εὐρύτερη κυκλοφορία της δέν ἔφερε τά κέρδη πού περίμεναν.

Ἡ ταινία ἀφορᾷ μιά ομάδα νεαρῶν Ἰταλῶν στή Νέα Ὑόρκη. Ἡ γειτονιά πού ζοῦν λέγεται Μικρή Σικελία. Ὅλοι τους γνωρίζονται μέ

άνθρώπους της Μαφίας. Αυτοί είναι τό πρότυπό τους καί προσπαθοῦν νά τούς μιμηθοῦν. Ξεχωρίζουν δύο φίλοι πού στό τέλος ἔρχονται σέ ανοικτή σύγκρουση μέ τή Μαφία. Πίσω ἀπ' αὐτή τήν σχετικά ἀπλή ἱστορία κρύβεται τό δράμα μιᾶς παρέας νεαρῶν ἀτόμων πού ἀσφυκτιοῦν μέσα στό περιβάλλον τους καί ψάχνουν ἀπεγνωσμένα νά ξεφύγουν, νά βροῦν μιᾶ διέξοδο. Μεγαλωμένοι μέ τόν ἀμερικάνικο τρόπο ζωῆς καί ἐμποτισμένοι ἀπό τό «ἀμερικάνικο ὄνειρο» τῆς εὐκολῆς - ἀλλά καί περιστασιακῆς - ταξικῆς καί οικονομικῆς ἀναρρίχησης βρίσκονται συνέχεια ἀντιμέτωποι μέ μιᾶ ἀρνητική πραγματικότητα μέ δύο ἀνασταλτικά κέντρα: τήν ἀτομική καί οἰκογενειακή τους φτώχεια καί κυρίως τήν Ἱταλική καταγωγή τους - τό σημαντικότερο ἴσως πρόβλημα γιά μιᾶ ρατσιστική κοινωνία. Παγιδευμένοι γιά τά καλά ἀνάμεσα σ' ἕνα χιμαιρικό πόθο καί σ' ἕνα καθημερινό ρεαλισμό, οἱ πράξεις τους ἐμφανίζουν ὄλα τά σημάδια μιᾶς κοινωνικῆς πιά νευρώσεως πού συχνά συνοδεύεται ἀπό ἀναπροσανατολισμένες ἐκρήξεις βίας, πού λειτουργοῦν περισσότερο σάν δι κλειδες ἀσφαλείας.

Τό γκέττο, δομή κλειστή ἐξ ὀρισμοῦ, δομή κυκλική ἀναπαράγει τίς λειτουργίες τοῦ συστήματος σέ μικρογραφία μέ ἐλάχιστες ἴσως διαφοροποιήσεις. Ἡ μεγαλύτερη διαφορά: τήν κρατική ἐξουσία - πού κρατικῶς διακριτικά ἔξω ἀπό τά «οἰκογενειακά» τοῦ γκέττο - τήν ἔχει ἀντικαταστήσει ἡ ἐξουσία τοῦ παρακράτους τῆς Μαφίας, πού σέ κάποια φάση σίγουρα λετούργησε σάν ἕνας ἀμυντικός μηχανισμός γιά τήν προστασία καί ἐπιβίωση αὐτῶν τῶν περιθωριοποιημένων ἀτόμων. Ἄν λοιπόν, τό Μεγάλο Σύστημα ἀρνεῖται πεισματικά τήν ἀναγνώριση καί τήν συνεπακόλουθη οικονομική εὐμάρεια, γιατί νά μήν υπάρξει στροφή πρὸς τό ἄλλο σύστημα πού φαινομενικά τουλάχιστον ἀντιτίθεται στό Μεγάλο. Μόνο πού οἱ μηχανισμοί ἐξουσίας εἶναι οἱ ἴδιοι καί στά δύο: ὑποταγή, συμβιβασμός, ξεπούλημα... Ἡ φαινομενική διέξοδος ἀποδεικνύεται ἀδιέξοδος. Ὁ φαῦλος κύκλος εἶναι τέλειος. Ἀπό κεῖ καί πέρα εἶναι θέμα ἰδιοσυγκρασίας καί ἀτομικῆς ἀτοχῆς τοῦ καθενὸς τῆς παρέας. Ἡ τελική ἐξέγερση καί σύγκρουση, ἄσχετα μέ τό ἀποτέλεσμα, εἶναι ἡ ἀρχή μιᾶς ἐπαναστατικῆς συνειδητοποίησης, ἢ μιᾶ πρόκληση γιά αὐτοτιμωρία μιᾶ καί οἱ «ἥρωες» τοῦ Σκορσέζε θεωροῦν τούς ἑαυτοὺς τους διπλά ἔνοχους - κοινωνικά καί θρησκευτικά. (Ἄς μή ξεχνᾶμε ὅτι εἶναι χριστιανοὶ καθολικοὶ μεγαλωμένοι σ' ἕνα περιβάλλον ἐ' έντονη θρησκευτικότητα καί μέ ἀκλόνητη πίστη τῶν οἰκογενειακῶν δεσμοῦς. Ἐτσι ἡ ἐξέγερση ἐναντία στήν Μαφία πού αὐτοαποκαλεῖται Οἰκογένεια φορτίζεται καί ἀπό τήν ἐπιπλέον ἔνοχη τῆς ἐξέγερσης ἐναντία σ' αὐτήν τήν ἴδια τήν δομή τῆς οἰκογένειας).

Τό *Κακόφημο δρόμο* εἶναι ἀρκετά αὐτοβιογραφικό. Ὁ Σκορσέζε (Ἱταλικῆς καταγωγῆς καί ὁ ἴδιος) σέ παλαιότερες ἀλλά καί σέ πρόσφατες συνεντεύξεις του δήλωσε ὅτι στηρίζεται κατά πολύ στίς νεανικές του ἀναμνήσεις ἀπ' τήν γειτονιά Μικρῆ Ἱταλία τῆς Νέας Ὠρκῆς καί αὐτήν τήν ἀτμόσφαιρα, παρά τά συγκεκριμένα γεγονότα, προσπάθησε νά ἀναβίώσει στήν ταινία του. Ταυτόχρονα ἡ «ψυχρή» καί «σκληρή» φωτογραφία τοῦ Κέντ Γουέιτφορντ κυρίαρχα στά ἐξωτερικά καί νυχτερινά γυρίσματα δίνει στήν ταινία ἕνα χαρακτήρα ντοκυμανταίρ πού ἐνισχύεται ἀπό τά σοφά «ἀκαλλιέργητα» ντεκόρ καί τήν ἀμεσότητα ἐρμηνείας τῶν δευτερευόντων χαρακτήρων. Σκοτεινά, λαμπερά ἔσωτερικά, κοφτερός διάλογος, στρατηγικές ἐκρήξεις δράσης, μακριά πλῆνα μέ ἀκίνητη τήν κινηματογραφική μηχανή ἢ κινώντας τήν ἀργά σάν κάποιον πού παραμονεύει γιά νά κτυπήσει ξαφνικά - σίγουρα, ὁ Σκορσέζε ξέρεי τί θέλει νά κινηματογραφήσει καί πῶς νά τό κινηματογραφήσει. Σίγουρα ἐπίσης εἶναι ἕνας ἀπό τούς καλύτερους στυλίστες πού ἐλέγχει τό ὄλικο του καί δέν ἀφήνει τίποτα στήν τύχη. Καί ὅπως

λέει ο ίδιος: «πάνω στους *Κακόφημους δρόμους* εργάστηκα τόσο πολύ κι έφτασε νά'ναι αυτή ή ταινία τόσο κοντά μου, ώστε ήξερα πλέον σχεδόν λέξη μέ λέξη τούς διαλόγους τών προσώπων τού έργου, τό πώς θά έπρεπε νά ντυθούν ή νά κουνηθούν. Οί *Κακόφημοι δρόμοι* ήταν ένα κομμάτι από τόν έαυτό μου».

Παρ' όλα αυτά μερικές φορές έχει κανείς τήν έντύπωση, ιδίως πρός τό τέλος ότι οί *Κακόφημοι δρόμοι* είναι ένα καλοκαμουφλαρισμένο μελόδραμα ύψηλης ποιότητας και ίσως ό σχολαστικός ύπολογισμός τής ταινίας νά γίνεται κάπου ένοχλητικός όπως π.χ. στό βίαιο έπεισόδιο μέ τούς άδελφούς Καρραντάν και τόν Βετεράνο τού Βιετνάμ. Πάντως σάν σύνολο ή ταινία παρουσιάζει έναν κλειστό κόσμο, αυτόν μιας έθνικης όμάδας σέ μιά γειτονιά. Αυτόν τής μνήμης τού Σκορσέζε. «Είναι ένας πραγματικός κόσμος πού μετασχηματίζεται σ' ένα άντικείμενο τέχνης, πολύ έντυπωσιακό νά τό παρατηρεί κανείς αλλά και πολύ έρμητικά κλειστό». (William Johnson, Film Quarterly, Spring 1975).

## ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΣ



### MARTIN ΣΚΟΡΣΕΖΕ

#### Βιογραφία

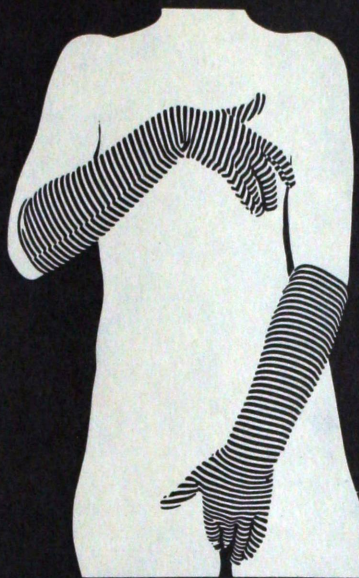
Γεννήθηκε στις 17 Νοεμβρίου 1942 στό Λόγκ Άιλαντ τής Νέας Υόρκης. Οί γονείς του εγκαθίστανται στις άρχές τού '50 στήν γειτονιά «Μικρή Ιταλία» όπου περνά και τά παιδικά και έφηβικά του χρόνια. Σπουδάζει στό Γυμνάσιο Κάρντιναλ Χίους και στήν Άκαδημία Ρόντες. Γράφεται στό πανεπιστήμιο τής Νέας Υόρκης τό 1963 όπου σπουδάζει κινηματογράφο και γυρίζει τίς δύο πρώτες του ταινίες μικρού μήκους.

#### Φιλμογραφία

1963: Τί γυρεύει ένα καλό κορίτσι σάν κι εσένα σ' ένα τέτοιο μέρος; (μικρού μήκους), 1964: Δέν μπορεί νά εισαι έσύ Μάρραη (μικρού μήκους), 1967: Τό μεγάλο ξύρισμα (μικρού μήκους), 1969: Ποιός κτυπά τήν πόρτα μου, 1970: Σκηνές τού δρόμου τό 1970, 1972: Μπόζκαρ Μπέρθα (ε.τ. 'Ενάντια στή βία), 1973: Κακόφημοι δρόμοι, 1974: 'Η Άλίκη δέν μένει πιά εδώ, 'Ιταλοαμερικάνος (ντοκυμ. μικρού μήκους), 1975: Ταξίτζης, 1977: Νέα Υόρκη, 1978: Τό τελευταίο Βάλς (ε.τ. Ραντεβού μέ τ' άστέρια τής πόπ), Άμερικανόπαις: τό προφίλ τού Στήβεν Πρίνς (μικρού μήκους), 1980: Όργισμένο Είδωλο, 1981: Ό βασιλιάς τής κωμωδίας (γυρίζεται).









# Εισαγωγικά

## ΘΗΛΥΚΟ - ΑΡΣΕΝΙΚΟ

Η αντίστροφη του τίτλου στην ομώνυμη ταινία του Ζ.Λ.Γκοντάρ («Αρσενικό-Θυληκό») δηλώνει την κατεύθυνση της όπτικής του κινηματογραφικού αυτού κύκλου: η σχέση των δύο φύλων φωτισμένη από την πλευρά του ΘΗΛΥΚΟΥ-ΓΥΝΑΙΚΑ.

Κλειστή ή ανοιχτή, σε άμυνα ή σε επίθεση, πομπός ή δέκτης, η γυναίκα είναι αρχικά ειδωμένη μόνη της, αποτελεί ένα κέλυφος. Άλλοτε μέσα σε δυαδικές σχέσεις κι άλλοτε μέσα σ' ένα μεγαλύτερο σύνολο συντρόφων<sup>5</sup> ποθείται<sup>1</sup> ή χρησιμοποιείται<sup>2</sup>.

Πάντα έρχεται σε πρώτη φάση -ή προηγείται της ταινίας- η καθοριστική επίδραση του γύρω πάνω της, μετά ή αμφίδρομη πορεία και τελευταία, κι όχι πάντα, ή επιβολή στις σχέσεις της. Όταν αρχικά υπάρχει τό κοινωνικό της στίγμα<sup>2</sup>, ακολουθεί ή επανενεγραφή του ρόλου της ακόμα κι αν στό τέλος μένει -πάλι- μόνη της ή εξοντώνεται<sup>5</sup>. «Εύκολη» κι ένστικτώδης, κοινωνικά δυναμική αλλά προσωπικά καταπιεσμένη<sup>2</sup>, γοητευτική μές τούς κανόνες του παιχνιδιού ή παίζοντας ανάμεσα στον πόθο και στην «άμαρτία»<sup>1</sup>, είναι αντιφατική και τό ψυχογράφημά της διαγράφει μία πορεία συγκρούσεων<sup>3</sup> -όχι όμως πάντα και ατογνωσίας- σε σχέση με τούς έξωτερικούς παράγοντες. Δέχεται νά παίξει τό ρόλο της κι άφοσιώνεται στην άρχή σ' αυτόν, αντιδρά μετά γιά νά κερδίσει ή γιά νά χάσει.

Καί τό ίδιο τό μάτι της μηχανής όμως, κάποτε δέν μπορεί ή δέν θέλει νά την δει πραγματικά<sup>4</sup>. Έκστασιασμένο από τόν αισθησιασμό της -της ίδιας της «σάρ» κι όχι της ήρωιδας- παραπατά κι άδυνατεί νά την όρίσει καθαρά : είναι τό θύμα ή μιá φάμ φατάλ;

Όμάδα έργασίας

1. Ζοΐσε τή ζωή της, 2. Οι δύο γυναίκες, 3. Τρεις γυναίκες, 4. Κι ό Θεός έπλασε τή γυναίκα, 5. Τό Χαρέμι.

# Ζούσε τή ζωή της

Vivre sa vie, Γαλλία 1962

Παραγωγή: Πιέρ Μπρωνμπερζέ, Σκηνοθεσία: Ζάν Λύκ Γκοντάρ, Σενάριο: Ζάν Λύκ Γκοντάρ, Φωτογραφία: Ραούλ Κουτάρ, Μουσική: Μισέλ Λεγκράν, Μοντάζ: Άνιές Γκιγιεμό, Έρμηνεία: Άννα Καρίνα, Σάντυ Ρεμπό, Άντρέ Σ. Λαμπάρθ, Μπρίς Παρέν, Πήτερ Κάσοβιτς.  
Διάρκεια: 85'.

«Άς υποθέσουμε ότι για οποιοδήποτε λόγο θά ήθελα νά βάλω σέ μιά ταινία έναν καθηγητή τής ιστορίας τής φιλοσοφίας από τήν Σορβόνη. Τίποτα δέν θά μ' ἐμπόδιζε νά τόν βάλω νά μιλά γιά τήν διδασκαλία τού Κάντ. Αυτό, όμως, δέν θά ἔστυκε στήν ταινία από αισθητικῆς πλευράς. Γιατί; Γιατί ὁ θεατής δέν πηγαίνει στόν κινηματογράφο γιά νά ἀκούσει συζητήσεις». (Γκαμπριέλ Μαρσέλ: «Οἱ δυνατότητες καί οἱ περιορισμοί στήν κινηματογραφική τέχνη» στήν Διεθνή Ἐπιτηρίδα τής Φιλμολογίας).

Πρός τό τέλος τής ταινίας Ζούσε τή ζωή της ὁ φιλόσοφος Μπρίς Παρέν μιλά ἀρκετή ὥρα στήν ἥρωίδα καί στούς θεατές γιά τά προβλήματα πού δημιουργοῦνται ἀπό τίς ἀνεπάρκειες τής γλώσσας σάν μέσον σκέψης καί ἐπικοινωνίας, καί ἀπό τήν ἀποτυχία τού ἀνθρώπου στή σωστή χρήση τής γλώσσας. Μιλά γιά τήν διδασκαλία τού Κάντ καί τούς Γερμανούς τού 19ου αἰώνα καί γιά τόν ρόλο πού ἔπαιζαν στήν ἱστορία τής φιλοσοφίας. Ἐπίσης συζητᾶ γιά τήν σχέση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στά λάθη, τά ψέμματα καί τήν ἀλήθεια.

Εἶναι πολύ πιθανόν ὁ Γκοντάρ νά ἐμπνεύστηκε αὐτή τήν σκηνη κατ' εὐθείαν ἀπό τό δόγμα πού ἀναφέραμε στήν ἀρχή. Ὅπως δῆποτε τό μεγαλύτερο ποσοστό ἀπό τήν δύναμη καί τήν ἀξία τής ταινίας πηγάζει ἀπό τήν ἐπίμονη ἐπίθεσή του στίς ἤδη ὑπάρχουσες θέσεις γιά τήν φύση τού κινηματογράφου καί γιά τούς κανόνες πού πρέπει νά ἀκολουθεῖ μιά ταινία.

Ἰδιαίτερα τό Ζούσε τή ζωή της ἐπιτίθεται στήν ἄποψη γιά μιά σωστή ἰσορροπία ἀνάμεσα στή λέξη καί τήν εἰκόνα. Ὁ κανόνας πού χλευάζεται συνεχῶς εἶναι ἐκεῖνος πού λέει ὅτι στόν κινηματογράφο, «μιά βασικά ὀπτική τέχνη», τά σημαντικώ-



τερα πράγματα πρέπει να λέγονται οπτικά. Υπάρχει ένας αριθμός από σεκάνς που η εικόνα υπηρετεί τον λόγο, κυρίως στο τμήμα της πραγματείας πάνω στην πορνεία που δίνεται με την μορφή «ερώτηση-άπαντηση». Έδω ο διάλογος δίνει όλες τις πολύτιμες πληροφορίες ενώ οι εικόνες υιοθετούν τον ρόλο του σχόλιου.

Η ταινία είναι κατασκευασμένη σε μεγάλο βαθμό σαν μία σειρά από διαλόγους τους οποίους η κινηματογραφική μηχανή του Γκοντάρ κινηματογραφεί σαν μία σουίτα παραλλαγής. Μπορεί να δει κανείς ταυτόχρονα την σκηνοθεσία του Γκοντάρ αλλά και μία σειρά από προτάσεις για το πώς μπορεί κανείς να κινηματογραφήσει μία συνομιλία. Αυτή η εντύπωση αυξάνει από την γερή ομοιογένεια του ντεκόρ πέντε συναντήσεις της ηρωίδας γίνονται σε καφέ-μπάρ και οι ομοιότητες του σκηνικού και της δράσης εξυπηρετούν μόνο στο να τονίσουν ακόμα περισσότερο τις διαφορές της παρουσίας. Σάν σκηνοθέτης ο Γκοντάρ παραμένει ένας κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου που προβληματίζεται πάνω στη φύση της ταινίας και στις δυνατότητες της σκηνοθεσίας. Μιά απ' τις βασικές του μέριμνες, έδω και σ' άλλες ταινίες, είναι τό να δοκιμάζει την σχετική δύναμη της γλώσσας και της κινηματογραφικής εικόνας σαν μέσα για διάφορους τρόπους επικοινωνίας.

Τό Ζούσε τή ζωή της αρνείται πεισματικά να ένταχθεί σε μία κατηγορία. Σ' ένα επίπεδο είναι ένα ντοκυμαντέρ πάνω στην πορνεία. Μ' αυτό για άφετηρία μετατρέπεται σ' ένα «δραματοποιημένο ντοκυμαντέρ» που χρησιμοποιεί τον κεντρικό του χαρακτήρα για να παρουσιάσει ένα τυπικό ιστορικό. Αλλά τό ιστορικό προεκτείνεται σε μία καθαρή μυθοπλασία για να μετατραπεί με τή σειρά του στην ιστορία μιās νέας γυναίκας που ψάχνει να βρεί τήν θέση της σ' έναν φευγαλέο κι εχθρικό κόσμο. Στά έντονα σημεία τής μυθοπλασίας ή ταινία ξαναγίνεται ντοκυμαντέρ - σαν σχέδια τής ζωής του Παρισιού στί 1962 και σαν πορτραίτο τής Άννας Καρίνας. Αυτά τά επίπεδα εναλλάσσονται και συχνά μπερδεύονται μεταξύ τους έτσι πού τό συνολικό σχέδιασμα τής ταινίας να φαίνεται άποσπασματικό και άντιφατικό:

Αυτό φαίνεται στην μυθοπλασία με τά πηδήματα στόν χρόνο, τήν αυθαίρετη διαδοχή γεγονότων και τίς ταχύτατες ταλα-

ντεύσεις τής διάθεσης: τήν άπελπισμένη ύποταγή τής Νανάς στόν «Πρώτο άντρα», τήν διαδέχεται μία χαρούμενη άποδοχή τού κόσμου («Όλα είναι άμορφα...Τά πράγματα είναι έτσι όπως είναι») όταν ή Νανά συναντάει μιιά παλιά της φίλη τήν Ύβέτ, πού δίνει τήν θέση της στην νοσταλγία πού προκαλεί ένα τραγούδι στί τζούκ-μπόξ, για να ξεσπάσει στην βία και τόν πανικό πού προκαλεί μιιά μάχη τρομοκρατών με πολυβόλα.

Φαίνεται στίς εικόνες πού κατοπτρίζουν τήν άβέβαιη σχέση τής Νανάς με τό περιβάλλον της, κινηματογραφώντας την μερυστά άπό επίπεδα και άσταθή βάθη πεδίου (τοιχοι, καθρέπτες, παράθυρα) έτσι πού να φαίνεται ότι ζει σ' ένα κόσμο όμοιο με τού χρυσόψαρου. Η ζωή τήν έχει καταπιεί αλλά ταυτόχρονα αυτή μένει άποστασιοποιημένη άπό τήν ζωή γύρω της. Γράφοντας τό γράμμα της σ' ένα καφενείο, ή Νανά είναι καθισμένη, μπροστά άπό ένα παράθυρο πού πίσω του φαίνεται μιιά φαρδεια λεωφόρος με δεντροστοιχίες' άποδεικνύεται ότι αυτή ή «θέα» δέν είναι τίποτα άλλο άπό μιιά ταπεταρία τοίχου.

Φαίνεται στην άσυμφωνία εικόνας και ήχου - ιδιαίτερα στην άσυμφωνία εικόνας και προφορικού ή γραπτού λόγου: ένα άπόσπασμα πού διαβάζεται άπό μιιά ρομαντική νουβέλα επενδύεται με εικόνες άπό τήν περιπλάνηση τής κινηματογραφικής μηχανής στούς δρόμους τής πόλης.



Φαίνεται στόν άνορθόδοξο τρόπο πού κινηματογραφείται μιιά σκηνή πού συχνά άποκλείει κάθε φυσική άρμονία ανάμεσα στην δράση και στην άναπαράσταση.

Φαίνεται στην άντίθεση ανάμεσα σε μιιά άφήγηση πού προσφέρει τήν τελική δολοφονία τής Νανάς σαν κάτι τό τελειωσ άυθαίρετο (αυτό πού τονίζεται είναι ότι αυτή ή δολοφονία δέν έχει κανένα νόημα)



καί σέ μιά σειρά από αναφορές (Ζάν Ντ' Άρκ, Πόρθος, «Τό Όβάλ Πορτραίτο») πού επιβάλλουν εκ τών προτέρων τόν θάνατό της σάν μιά φορμαλιστική ανάγκη.

Φαίνεται, πάνω άπ' όλα, στήν αντίθεση ανάμεσα στήν δομή τής ταινίας - πού επιβάλλει ένα είδος Μπρεχτικής άποστασιοποίησης - καί στόν τόνο τής ταινίας - πού επιβάλλει έναν πλούσιο καί μελαγχολικό ρομαντισμό.

Οί λέξεις προσφέρουν στήν Νανά μιά συνταγή πού τής επιτρέπει νά δραπετευεί από τίς ευθύνες τής σκέψης καί τής επικοινωνίας. Μιλᾷ γιά τήν άποδοχή τής ευθύνης όλων της τών πράξεων αλλά μ' ένα τόνο ολοκληρωτικής μακαριότητας. Οί πιό ευτυχισμένες της στιγμές προκύπτουν όταν μπορεί νά ύπάρχει, νά αισθάνεται ή νά δρᾷ, χωρίς νά είναι άπαραίτητο νά ξεετάζει ή νά εξηγει τίς πράξεις της καί τά κίνητρά της. Η σχέση της μέ τόν Νεαρό είναι ευτυχισμένη, αλλά (ή μήπως επειδή) δέν είναι πολύπλοκη. Βρίσκεται ακόμα στό στάδιο πού μιά διαφορά άπόψεων μπορεί νά λυθεί μέ μιά δήλωση αγάπης. Άντίθετα, ή άποτυχία τής σχέσης της μέ τόν Πάλ συνοδεύεται από άπόπειρες γιά εξηγήσεις, κατανόηση καί αυτο-δικαιολόγηση. Η Νανά πιστεύει ότι ή ζωή πρέπει νά είναι άπλή. "Όποτε δέν είναι, ή Νανά είναι συχνά προετοιμασμένη νά τήν κάνει νά φαίνεται εύκολη, μέ τό νά άρνείται νά σκέφτεται ή νά επικοινωνεί. Στόν αντίποδα τής συμπεριφοράς της βρίσκεται στήν ταινία ό φιλόσοφος Μπρίξ Παρέν.

Η άποψη του Γκοντάρ παραμένει διφορούμενη. Τό άπόσπασμα πού διαβάζεται από τήν νουβέλα - καί πού προτείνει τήν

καταστροφή τής λογικής σάν μιά λύση - δέν παρουσιάζεται στήν ταινία σάν μιά άποψη καί τής Νανᾶς. Άντιπροσωπεύει ένα σκηνοθετικό σχόλιο. Άλλά κι εδώ, όπως καί στό *Άλφραβίλ*, είναι δύσκολο νά προσδιοριστεί τό πόσο σοβαρά γίνεται αυτή ή επίθεση στήν οργανωμένη λογική. Είναι πολύ πιθανόν ό Γκοντάρ νά βλέπει τήν «λογική» σάν τήν σκέψη πού έχει διαχωριστεί από τό άπαραίτητο συμφραζόμενο του αισθήματος. Πράγμα πού επιβεβαιώνεται μέ τήν «πραγματεία γιά τήν πορνεία» όπου οί εικόνες προσθέτουν τίς συναισθηματικές πινελιές πού έχουν εξωστρακιστεί από τόν διάλογο μέ τίς ψυχρές δηλώσεις γεγονότων.

Τό *Ζούσε τή ζωή της* δέν είναι ή μόνη ταινία του Γκοντάρ πού παρουσιάζει τίς λέξεις, τήν σκέψη καί τήν λογική σάν τους έχθρους του συναισθήματος. Άλλά ίσως, αν λάβουμε υπ' όψιν τόν χαρακτήρα καί τό ταμπεραμέντο της ήρωϊδας δέν θά μπορούσε νά γίνει κι άλλιώς. Γιατί ή Νανά είναι ένας ύπνοβάτης. Συνεπώς ή δήλωση (πού τήν προσυπογράφει καί ό Γκοντάρ) ότι τό *Ζούσε τή ζωή της* είναι μιά ταινία γιά μιά γυναίκα πού «πουλά τό κορμί της αλλά κρατά τήν ψυχή της», μάλλον δέν εύσταθεί. Άν μέ τήν λέξη «ψυχή» εννοούμε τήν άτομικότητα, τήν άκεραιότητα της μονάδας, τότε άκριβώς αυτό είναι πού λείπει από τήν Νανά. Έχει πολύ λίγη συναίσθηση του ποιά είναι. Ό εαυτός της τής είναι άγνωστος: «Τό «Έγώ»...είναι κάποιος άλλος» λέει στόν άστυνομικό άνακριτή. Μιά συγκινητική αγωνία πού έχει νά τήν αναγνωρίσουν οί άλλοι σάν «κάτι τό ξεχωριστό» δείχνει αρκετά καθαρά τήν δική της άβεβαι-

ότητα γιά τήν ταυτότητά της.

Ἡ Νανά ἀδυνατεῖ νά προσδιορίσει τόν ἑαυτό της ἢ τούς σκοπούς της. Ἔτσι συνεργάζεται καί παρασύρεται ἀπό τόν κόσμο πού θά τήν μετατρέψει σέ ἀντικείμενο. Ἡ ἱστορία της εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ τί τῆς συμβαίνει, ὄχι τοῦ τί κάνει ἡ ἴδια. Μόνο στοῦ τελικό ἐπεισόδιο, ἀποφασίζει πραγματικά μόνη της ποιά πορεία θ' ἀκολουθήσει: ὅταν ἀποφασίζει ν' ἀφήσει τήν συμμορία τοῦ Ραούλ καί νά πάει νά ζήσει μέ τόν Νεαρό. Ὑποτίθεται, ἂν καί δέν φαίνεται τόσο καθαρά στήν ταινία, ὅτι αὐτή της ἡ ἀπόφαση θά τήν ὀδηγήσει στόν θάνατο. Ἡ Νανά παίρνει τήν ἀπόφασή της σέ μιά σκηνή ὅπου ὁ διάλογος ἐξαφανίζεται καί στήν θέση μπαίνουν γράμματα. Αὐτή ἡ τεχνική τῆς βουβῆς ταινίας φέρνει στό μυαλό τά *Πάθη τῆς Ζάν Ντ' Ἄρκ* τοῦ Ντράγιερ καί τήν ταύτιση τῆς Νανάς μέ τήν Ζάν Ντ' Ἄρκ. Ὁ ἄμεσος παραλληλισμός ἐδῶ εἶναι ὅτι ἡ Νανά, ὅπως καί ἡ Ζάν, αἰσθάνεται νά τήν ὀδηγοῦν δυνάμεις πού δέν μπορεῖ οὔτε νά τίς ἐναντιωθεῖ οὔτε νά τίς καταλάβει. Ἀλλά ὁ Ντράγιερ στήν σεκάνς του δείχνει τήν Ζάν νά μαθαίνει γιά τήν ἐπικείμενη ἐκτέλεσή της. Μέ τό νά ὑπάρχουν ἀπόηχοι τοῦ μαρτύριου τῆς Ζάν

στήν σκηνή τῆς ἀπόφασης τῆς Νανάς, οἱ ὑπότιτλοι τοῦ Γκοντάρ συνδέουν τήν ἐκλογή μέ τόν θάνατο, πού στή συνέχεια συνδέεται μέ τήν ἱστορία τοῦ Μπρίς Παρέν γιά τόν σωματοφύλακα Πόρθο: ὁ ἥρωας τοῦ Δουμᾶ προκάλεσε τόν θάνατό του ὅταν γιά πρώτη φορά στοχάστηκε πάνω στίς πράξεις του. Ἡ ἥρωίδα τοῦ Γκοντάρ φαίνεται νά προκαλεῖ τόν θάνατό της ὅταν ἄσκει τήν θέλησή της γιά πρώτη φορά.

Τό *Ζοῦσε τή ζωή της* θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι εἶναι μιά ταινία πού ἀποτελεῖται ἀπό μιά σειρά σχεδιάσματα γιά μιά ταινία. Ἔτσι ὁ Γκοντάρ ἀποφεύγει τήν ὑποχρέωση νά ἐκφράσει ὀλόκληρες ἀπόψεις γιά ὀποιοδήποτε ἀπό τά θέματά του. Ἴσως τό βασικό λάθος τοῦ Γκοντάρ νά εἶναι ὅτι ἀρνεῖται ν' ἀφήσει στήν ταινία τόν βαθμό τῆς σκηνοθετικῆς ἀνωνυμίας πού ἐπιβάλλει ἕνα θέμα σάν κι αὐτό πού ἐξετάζει καί πού ἀπό ἕνα σημεῖο καί μετά τό ἴδιο τό θέμα ἀπαιτεῖ τήν δικιά του φόρμα καί πειθαρχία. Ἀντίθετα παίξει μέ τήν ταινία ὅπως παίξει μέ τίς ιδέες, πολύ προσωπικά. Καί τά δύο παιχνίδια τά διευθύνει μέ πάθος, περιέργεια καί κομπή δεξιοτεχνία. Ἀλλά τό θέμα του εἶναι αὐστηρά περιοριστικό.

V.F. PERKINS

(Ἀπό τό βιβλίο του)

THE FILMS OF JEAN-LUC GODARD

Μετάφραση: Ἀχιλλέας  
Ψαλτόπουλος



# Δύο γυναίκες

Ok ketten, Ούγγαρία 1978

*Παραγωγή: STUDIO PIALOG BUDAPEST, Σκηνοθεσία: Μάρτα Μετζάρος, Σενάριο: Γιαντίκο Κόροντο, Γιόζεφ Μπάλας, Τζέζα Μπερεμένι, Φωτογραφία: Γιάννος Κέντε, Μουσική: Γκιόργκι Κόβακς, Έρμηνεία: Μαρίνα Βλαντύ, Αίλι Μόρονη, Μίκλος Τόνορν.*

*Διάρκεια: 94'.*

*Οι γυναίκες* είναι ή εβδομη δουλειά της Μετζάρος κι ή πρώτη πού τό κύριο θέμα της είναι ή φιλία ανάμεσα σέ δυό γυναίκες. Είναι επίσης τό πρώτο, καθώς είπε, πού έχει «έναν συμπαθητικό ανδρικό χαρακτήρα άν καί είναι αλκοολικός. Είναι συμπαθητικό πρόσωπο γιατί έχει μιά πιά πλατιά άποψη γιά τά πράγματα, είναι ένας συναισθηματικός άνθρωπος πού βλέπει τή ζωή στήν πολυπλοκότητα καί τό βάθος της». Χωρίς νά έννοει πώς ό αλκοολικός άνδρας τής Τζούλι παίζει ένα ρόλο πού συνήθως ανατίθεται σέ γυναίκα στίς περισσότερες ταινίες, ή Μετζάρος συνεχίζει: «Ο αλκοολισμός του είναι κάποιου είδους φυγή. Είναι τό άποτέλεσμα τού άντικονφορμισμού του καί τού άσταθούς νευρικού του συστήματος. Μέ τό ταλέντο του, τίς ικανότητές του, θά τού άξιζε κάτι καλύτερο άπ' όσα κατάφερε νά πετύχη στή ζωή» (MM, Hungarofilm, 77/2).

Στήν εξέλιξη τής δουλειάς της, ή Μετζάρος έχει φτάσει σέ μιά εύκαμπτη αφήγηση πού επιτρέπει τήν ανακολουθία, ειδικά εκείνη τήν ξέχωρη ανακολουθία μιås εικόνας πού μοιάζει ασύνδετη μέ τό «στόρν». Άπ' τό *Κορίτσι*, διαφαίνεται ή τάση νά εισάγει χαρακτήρες πού παραμένουν περιθωριακοί, έξω άπό τήν πράξη:...Μιά νέα γυναίκα στίς *Δύο γυναίκες*, πού κινείται μέσ τό κέντρο στήν άρχή τής ταινίας καί τήν βλέπουμε μιά φορά άκόμα όταν ή Μαρί κάθεται νά πάρη ένα ποτό μαζί της στό πάρτυ. Τό παιδί τής Τζούλι στίς *Δύο γυναίκες* πού τό πρόσωπό του βλέποντας τούς μεγαλύτερους του παίρνει σταδιακά ιδιαίτερη βαρύτητα στήν όπτική τής ταινίας, πού όμως ό «χαρακτήρας» του ποτέ δέν «αναπτύσσεται» πραγματικά. Ή Μετζάρος, είπε γιά τό



Μ. Μετζάρος "Όπως καί στό σπίτι



παιδί: «καθώς προχωρούσε ή ταινία, ή μικρή κόρη τής Τζούλι μεταβαλλόταν σταθερά σέ κάτι πού πλησίαζε ένα κύριο χαρακτήρα» - στο τέλος τής ταινίας, κάθε πιθανότητα ενός καθαρού τέλους καταστρέφεται από τό ασυμβίβαστο βλέμμα του παιδιού. "Έχει δει τόν πατέρα της νά παραληρεί μέσ τόν πόνο, στήν απόπειρά του νά θεραπευτεί από τόν αλκοολισμό, ένα θέαμα πού ή μητέρα της άρνείται νά άντικρύσει, κι όταν γυρίζει σπίτι μέ τήν Μαρί, τήν φίλη τής μητέρας της κι άκούει τήν Μαρί νά λέει στήν μητέρα της πώς όλα είναι μιά χαρά, φεύγει τρέχοντας καί φωνάζοντας τους «Λέτε όλοι σας ψέμματα! Σταματήστετε πιά!»

Αυτός είναι, έν μέρει, ό ρόλος πού παίζει ή Μετζάρος σάν συγγραφέας καί σκηνοθέτης, μάρτυρας τής Ούγγαρέζικης κοινωνίας, μέ τήν συνειδητά γυναικεία της όπτική. Δέν θά πει ψέμματα, άκόμα κι άν ή άλήθεια είναι ένοχλητική. 'Η Μαρί, ή φίλη τής Τζούλι στίς *Δυό γυναίκες*, είναι μιά ήρεμη, σεβαστή διευθύντρια ενός σταθμού εργαζόμενων γυναικών, μέ άρκετή έμπιστοσύνη στόν έαυτό της ώστε νά



M. Μετζάρος *Υιοθεσία*

άντιμετωπίζει τήν γραφειοκρατία σύμφωνα μέ τά βασικά της πιστεύω πάλιν στό πώς νά λειτουργεί ό σταθμός. 'Ωστόσο, τήν βλέπουμε σέ μιά σκηνή σοκαριστικής ταπεινώσης. "Έχει μόλις ύποσπει ένα ξαφνικό ξύπνημα από τόν επαρκώς έρεθισμένο, άν καί μισοκοιμισμένο άντρα της καί άπομένει μετά πάνω στό πάτωμα, μέ τά πόδια άνοιχτά, καθώς αυτός σκαρφάλώνει νυσταγμένος στό κρεβάτι λέγοντας: «'Αντε. 'Έλα τώρα νά κοιμηθείς». 'Αντισταθμίζοντας αυτήν τήν σκηνή, κι άκόμα πλησιάζοντας μέ τήν άνεσή της τήν όμορφιά των πρόσφατων 'Αμερικάνικων ταινιών μέ κέντρο τή γυναίκα, ύπάρχει μιά έξοχη σκηνή όπου δείχνει τήν Μαρί νά άπολαμβάνει τό νερό πάνω στό κορμί της καί τήν Τζούλι, ντυμένη, νά τήν πλησιάζει, καί τίς δυό γυναίκες μαζί νά άγκαλιάζονται καί νά γελάνε μέ τήν βλακεία ενός σωρού πραγμάτων. Σέ τέτοιες στιγμές, μικρές, τετριμένες, διαπεραστικές, πλέκεται λίγο-λίγο ή σύνθεση μιās εναλλακτικής όπτικής.

'Η Μετζάρος δέν διερευνά μονάχα τήν βιολογική πλευρά τής γυναίκας μέ τίς τεράστιες συναισθηματικές ένοχές. 'Ανανεωτικά γιά τό Δυτικό κοινό, ή Μετζάρος ενδιαφέρεται ιδιαίτερα γιά τήν οικονομική βάση τής ζωής των ήρώων της κι αυτό είναι πάντα ένα βασικό στοιχείο του στόρου στίς ταινίες της: πού δουλεύουν όλοι αυτοί οι άνθρωποι, πώς ζουνε καί ποιός πληρώνει τούς λογαριασμούς; Είναι καθαρό στίς ταινίες τής Μετζάρος πώς δέν ύπάρχουν γυναίκες πού δέν πληρώνουν, είτε άμείβονται οικονομικά είτε όχι...

..Η εικόνα τής παιδείσης στίς *Δυό γυναίκες*: 'Η Μαρί κι ή Τζούλι έχουν βγει έξω γιά ένα ποτό, κι είναι οι μόνες γυναίκες στό μπάρ. Μόλις αρχίζουν νά γνωρίζονται, αλλά ή κουβέντα τους διακόπτεται γρήγορα

δταν δλοι οι άντρες γύρω τους αρχίζουν νά σπρώχνουν τά τραπέζια τους κοντύτερα πρós τίς δυό γυναίκες, περικυκλώνοντάς τεσ. Κι εκείνεσ φεύουν βιαστικά. Πάλι ένα σόκ ένοχλητικής συνειδητοποίησησ: οί κοινωνικοί κώδικεσ είναι διαφορετικοί αλλά ή πραγματικότητα τήσ κοινωνικήσ καταπίεσησ είναι ή ίδια.

...Πολλά άπ' τά προβλήματα και τίς καταστάσεισ πού άντανακλου- νται κι ανάλυνται στίσ ταινίεσ τήσ Μετζάροσ φαίνονται νά άφορούν ιδιαίτερα τήν Ούγγρικη κοινωνία μέ τήν άγροτική και άστική κουλτού- ρα τήσ ν' άλληλοκαλύπτονται κι' έπομένωσ μέ τήν άλληλοκάλυψη όλόκληρων γενιών πού έζησαν κι ανατράφηκαν σέ διαφορετικούσ αιώνεσ. Κι ακόμα αυτή ή ιδιαιτερότητα, χρησιμοποιημένη μ' ένα τρόπο πού δείχνει τήν άξία τήσ μακριάσ παιδείασ τήσ σκηνοθέτιδασ στό ντοκυμαντέρ, έξυπηρετεί τό νά γίνουν τά παγκόσμια προβλήματα τών ταινιών τήσ πío άποδεκτά κι ακόμα, χρησιμοποιώντασ μιá κουβένα ξεπερασμένησ πιά μόδασ, πío πιστευτά. Ταυτόχρονα, τό Δυτικό κοινό έρχεται σ' έπαφή μέ μιá χρησίμη όπτική, μέσα άπ' τήν όποία μπορεί νά δει και τίς δικέσ μασ ιδιαιτερότητεσ. Οί νέεσ γυναίκεσ στίσ ταινίεσ τήσ Μετζάροσ, δουλεύουν έξω από τό σπίτι και πληρώνονται, και ειδικά όταν αυτέσ συγκρίνονται μέ μεγαλύτερεσ γυναίκεσ πού ζουν ούσιαστικά σέ πατριαρχικό περίγυρο, αυτό είναι ιδωμένο σαν καθαρό έρέθισμα γιά μεγαλύτερη άνεξαρτησία και αυτοπεποίθηση...

## SCOTT MACDONALD

( 'Απ' τό περιοδικό FILM QUARTERLY

Vol. 34, No 1)

### Μετάφραση: 'Αφροδίτη Κοτζιιά



Μ. Μετζάροσ 'Εννέα Μήνεσ

Βιογραφία και φιμιογραφία τήσ ΜΑΡΤΑ ΜΕΤΖΑΡΟΣ ύπάρχει στό τεύχοσ 2, σελίδα 25. Συμπλήρωμα στήν φιμιογραφία τήσ είναι οί ταινίεσ: 1978: Οί δυό γυναίκεσ, 1979: 'Ακριβώσ όπωσ και στό σπίτι, 1980: 'Η κληρονόμοσ.

# Τρεις γυναίκες

Three women, Η.Π.Α 1977

Παραγωγή: LIONS GATE FILMS, Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Άλτμαν, Μουσική: Τζ. Μπάσκυ, Έρμηνεία: Σέλλεϋ Ντυβάλ, Σίσυ Σπάσεκ, Τζάνι Ρούλ, Ρόμπερτ Φόρτιερ.  
Διάρκεια: 124'.

## Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΟΝΕΙΡΟΥ: ΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΑΤΟΜΟΥ

Οι *Τρεις γυναίκες* αποτελούν μιά επιβεβαίωση του άτομου και της ανθρώπινης δημιουργικότητας πάνω σε τρία επίπεδα εμπειρίας - τό όνειρο, τήν συνειδητή καλλιτεχνική ικανότητα και τήν κοινωνική επίδραση. 'Η ταινία προτείνει τήν άποψη ότι ή ζωή είναι μιά δημιουργία πού κυριαρχείται από τίς ύποκειμενικές εικόνες του δημιουργού πού άπ' τήν μιά είναι άναγκασμένος νά κάνει θαρραλέες αισθητικές επιλογές κι άπ' τήν άλλη ν' αποδέχεται τά προσωπικά όρια μέσα στά όποία κινείται και λειτουργεί τό κάθε άτομο. Έχοντας σάν κύριο στόχο τήν γέννηση τό φίλμ άρχίζει μέ μιά έντυπωσιακή σεκάνας πού μάς βυθίζει μέσα σε συμπυκνωμένες όνειρικές εικόνες μέσα άπ' τίς όποίες αναδύεται άργά ή άφήγησι: μιά έγκυος γυναίκα ζωγραφίζει τούς έσωτερικούς τοίχους μιās πισίνας φτιάχνοντας μιά τοιχογραφία μέ φιγοϋρες-έρπετά' ένα παράξενο ζώο καθισμένο μπροστά από ένα σύμπλεγμα δύο θηλυκών όπου τό ένα μοιάζει νά βοηθάει τό άλλο πού τό κεφάλι του είναι ριγμένο πρós τά πίσω' ένα άλλο θηλυκό κάθεται κάτω από ένα έξουσιαστικό άρσενικό μέ τεντωμένα χέρια κι έναν πελώριο φαλλό. 'Η ταινία χρησιμοποιεί όνειρικές κατασκευές πού περιέχουν ένθετα όνειρα αλλά πού μέ εύκολία κινούνται άνάμεσα στην ένσυνείδητη καλλιτεχνική δημιουργία - ζωγραφική- και στην δημιουργία συμβατικών κοινωνικών προσωπειών - ή «τελείως μοντέρνα Μίλλυ» πού είναι ικανή νά επιζήσει μέσα στην πλαστική μπαναλιτέ της άμερικανικής έρημιās. Παρ' όλο πού τό ρεαλιστικό περιβάλλον είναι γνωστό σε όλους μας, σ' αυτό τό φίλμ μετατρέπεται σε



όνειρικό τοπίο' και οι συμβατικές κοινωνικές πράξεις πού συμβαίνουν μέσα σ' αυτό μοιάζουν παράξενα ψεύτικες. 'Η ταινία πράγματι καταφέρνει νά εξαλείψει τά όρια άνάμεσα στην φαντασία και τήν καθημερινή πραγματικότητα, άνάμεσα στην έσωτερική και τήν έξωτερική έμπειρία.

Είναι δύσκολο νά διακρίνει κανείς σ' αυτό τό φίλμ ποιός άπ' τούς τρεις χαρακτήρες είναι ό κύριος δημιουργός του όνειρου. 'Η Μίλλυ είναι ή πίο ένδιαφέρουσα ήρωίδα και ούσιαστικά κυριαρχεί στην ταινία' είναι τό προσωπειό πού είναι καλύτερα προσαρμοσμένο στο πλαστικό περιβάλλον. 'Ο βοηθητικός της ρόλος έμφανίζεται από τήν άρχή του φίλμ όπου στηρίζει τούς άσθενείς μέσα στην πισίνα. 'Ομως σάν προσωπειό δέν επικοινωνεί μέ τό άσυνείδη-



το και γιαυτό δεν πιστεύει καθόλου στην δύναμη τών όνειρων. 'Η Πίνκου Ρόουζ (πού τό πραγματικό της όνομα είναι Μίλντρεντ κι έτσι γίνεται μιά δεύτερη Μίλλυ) αποτελεί τό παιδικό «έγώ» τού όποιου τήν κοινωνικοποίηση και ώριμανση παρακολουθούμε. Στην άρχή παρατηρεί τούς άσθενείς πίσω από τό τζάμι μέ τήν ίδια έκπληκτη έκφραση πού έχει άργότερα καθώς παρακολουθεί τήν γέννα και στίς δύο σκηνές μοιάζει νά όνειρεύεται καθώς κοιτάει τήν δράση πού μεταμορφώνεται σέ σουρεαλιστική εικόνα. 'Η Πίνκου συνεπαρμένη παρακολουθεί συνεχώς τίς άλλες δύο γυναίκες μέ τεράστια προσοχή και συμπράττει μαζί τους στό πραγματικό όνειρο στην μέση τής ταινίας. 'Η Γουίλλυ λειτουργεί σάν ή σκιά άπ' τίς άλλες δύο Μίλλυ' ακόμα και τό όνομά της (WILLY) αποτελεί έναν άνάποδο καθρέφτη τών άλλων δύο (MILLY). Τήν πρώτη φορά τήν βλέπουμε σάν μιά βουβή έγκυο ζωγράφο πού γεννάει ένα νεκρό παιδί και πού δημιουργεί τήν όνειρική εικόνα μέσα άπ' τήν όποία βοηθάει τίς άλλες δύο γυναίκες νά έπικοινωνήσουν μέ τόν έσωτερικό τους κόσμο. Στην τελική σκηνή λέει στην Πίνκου: «'Ονειρεύτηκα τό πίο θαυμάσιο όνειρο. Προσπαθούσα νά τό θυμηθώ αλλά δεν μπορούσα». Τό όνειρο μπορεί νά ήταν όλόκληρη ή ταινία, αλλά αυτό δεν θά καταφέρουμε ποτέ νά τ' ανακαλύψουμε.

'Ο κύριος δημιουργικός στόχος τής κάθε προσωπικότητας είναι ή άνακατασκευή ενός ζωτικού έαυτού παρά τά χαρακτηριστικά μιάς άπογυμνωμένης κουλτούρας πού

τήν έχουν άμεσα επηρεάσει και παρά τό στείρο περιβάλλον γύρω της. 'Η Πίνκου, τό «έγώ» έχει φύγει από τήν έρημιά τού Τέξας και τούς ζόμπι-γονείς της κι έχει φτάσει στην Καλιφόρνια άναζητώντας τό δικό της γονικό μοντέλο (τήν Μίλλυ) και μέσα άπ' αυτό μιά καινούρια ταυτότητα. Βρίσκει όμως μιάν άλλη έρημιά, ίδια μ' αυτή τού Τέξας κι ένα άλλο είδος ζόμπι - τήν «τελειώς μοντέρνα Μίλλυ». 'Η Γουίλλυ, έγκαταλειμένη σέ μιά πόλη φάντασμα μ' έναν άναίσθητο άντρα δίπλα της και τούς κακόγουςτους φίλους του, προσπαθεί άεπιπιόμενα νάρθει σ' επαφή μέ τούς άλλους. Βουβή και άπομονωμένη στρέφεται στίς άσυνείδητες έσωτερικές της δυνάμεις και εκφράζεται μέσα από τίς πρωτόγονες τοιχογραφίες της πού κανείς έκτός από τήν Πίνκου δεν δίνει σημασία. Κι όμως, κάθε μιά από τίς τρεις ζωγραφίες της άντιπροσωπεύει μιάν άρχέγονη σύγκρουση ανάμεσα στις τέσσερις φιγούρες, εκφράζοντας όπτικά τήν δράση τής ταινίας. 'Η Μίλλυ, τό προσωπείο, είναι όλο τρόπους και στύλ δίχως έσωτερικά αισθήματα ή ουσία. "Ένα παιδί πού κανείς δεν ήθελε, έγκαταλειμένο από τήν μητέρα του, έχει μέ θάρρος σχεδιάσει και οικοδομήσει τόν ίδιο της τόν έαυτό. 'Ακολουθώντας όμως τήν συνταγή και τίς συμβατικότητα μιας άψυχης κουλτούρας έχει δυστυχώς κληρονομήσει και τίς αξίες της και τήν κακογουστία της. Μεγαλωμένη μέ τήν τηλεόραση έχει φτιάξει ένα ρεπερτόριο συμπεριφορών πού ακολουθούν τήν διαφήμιση κατά γράμμα. 'Αποδιωγμένη και

γελοιοποιημένη απ' όλους, ζητάει απελπισμένα κάπου να πιαστεί. 'Η Σέλλεϋ Ντυβάλ με τήν εξοχη ερμηνεία της έχει συλλάβει δλη τήν ἀλήθεια, τό παράλογο καί τήν ένταση του ρόλου. Κι ό "Αλτριαν φτάνει σέ κορυφαίες στιγμές σ' αυτή τήν ταινία δημιουργώντας αυτόν τόν χαρακτήρα καί τό περιβάλλον μέσα στό όποιο ζει. Μέσα απ' αυτή τήν πυκνή σύνθεση όπτικού καί άκουστικού ύλικού καταφέρνει νά μετατρέψει αυτό τό άγιο «νεορεαλιστικό» τοπίο σέ κινούμενο εφιάλτη.

Και οί τρεις γυναίκες πολεμούν ενάντια στό περιβάλλον τους καί καταφέρνουν ν' αναγεννηθούν σέ μία μόνη ύγιη προσωπικότητα μέσα από τρία στάδια γέννησης. Τό πρώτο στάδιο είναι μία απελπισμένη πράξη - ή αυτοκτονία τής Πίνκυ. Τό αποτέλεσμα δέν είναι ό θάνατος αλλά ή αναγέννηση καί των τριών. Προσπαθώντας νά σώσει τήν Πίνκυ, ή Γουίλλυ ψελλίζει τήν πρώτη της λέξη καί αντιλαμβάνεται ότι οί ζωγραφίες της στόν πάτο τής πισίνας έχουν έν μέρει συντελέσει στό μοιραίο πήδημα. Αυτό τήν κάνει ν' αναγνωρίσει τίς έσωτερικές της δυνάμεις καί νάρθει σ' έπαφή μέ τούς άλλους. Παρ' όλο πού ή Πίνκυ πέφτει σέ κώμα, τό γεγονός συνταράζει τήν Μίλλυ πού γιά πρώτη φορά δοκιμάζει κάποιον αυθεντικό συναίσθημα πού τήν οδηγεί στην υιοθέτηση του γονικού της ρόλου άέναντι στην νεαρή φίλη της. Όταν ή Πίνκυ τελικά βγαίνει από τό κώμα έχει άποκτήσει ένα νέο προσωπείο: άπαρνιέται τούς φυσικούς γονείς της καί μετατρέπεται σέ μία

πολύ χειρότερη έκδοση τής άπάνθρωπης Μίλλυ, βάζοντας όμως περισσότερο αίσθημα σ' αυτόν της τόν ρόλο. Σάν ένα νιογέννητο βρέφος πού τρέφεται από τήν μητέρα του ή Πίνκυ μεταμορφώνεται σέ βρυκόλακα 'Η εγωιστική έφηβος άρπάζει τά ρούχα τής Μίλλυ, τό διαμέρισμά της, τ' αυτοκίνητο καί τελικά τήν ταυτότητά της.

Τό δεύτερο στάδιο είναι τ' όνειρο τής Πίνκυ όπου συγκεντρώνονται όλες οί παραλλαγές τής προσωπικότητας: ή Μίλλυ πού γελάει καί κλαίει, ή Γουίλλυ πού ζωγραφίζει, ή Πίνκυ πού πεθαίνει' οί δίδυμες, οί γονείς, οί τοιχογραφίες, ή Βρόμικη Γκέρτι - ή μηχανική κούκλα μέ τό ύστερικό γέλιο, τό παράλογο άπάνθρωπο πλάσμα στό όποιο όθει τίς γυναίκες τό στείρο περιβάλλον. Ξυπνώντας ή Πίνκυ απ' τόν εφιάλτη, τρέχει γιά παρηγοριά στην Μίλλυ. 'Αγκαλιάζονται. 'Η περίοδος τής παρασιτικής αντίζηλιάς έχει τελειώσει. Κι έχει έπιτευχθεί ή ένσωμάτωση του «έγώ» καί του προσωπείου, τής μητέρας καί του παιδιού. Τό τρίτο στάδιο είναι ή γέννα - ή Μίλλυ ξεγεννά τό νεκρό παιδί τής Γουίλλυ ενώ ή Πίνκυ παρακολουθεί μέ παγωμένο τρόμο. "Όπως ακριβώς ή άπόπειρα αυτοκτονίας κατέληξε στην αναγέννηση, έτσι καί ή γέννα σκοτώνει ότι βρίσκεται νεκρό μέσα στό έσωτερικό τής προσωπικότητας - τήν βουβή απομόνωση, τόν φόβο, τήν εξάρτηση από τούς άντρες. 'Απ' αυτό τό σημείο καί πέρα οί τρεις γυναίκες ζουν μαζί καί φροντίζουν ή μία τήν άλλη σάν μητέρα κόρη καί γιαγιά.



"Όπως και στά δνειρα, όλοι οι δευτερευόντες χαρακτήρες τής ταινίας έχουν τήν σημαντικότητα και τόν συμβολισμό τους. Σχεδόν όλες οι άρσενικές φιγούρες είναι έξουσιαστικές, είτε έχουν τόν ρόλο του πατέρα, του γιατρού ή του μασκίνα. Σ' αντίθεση με τήν πισίνα πού τήν ελέγχουν γυναίκες και συνδέεται με τήν ψυχή, τήν γέννηση και τό άσυνείδητο, ό χῶρος τής σκοποβολής κυριαρχείται από άντρες και συνδέεται με τό σέξ και τόν θάνατο. Ό πιο σημαντικός άρσενικός χαρακτήρας είναι του άντρα τής Γουίλλυ, του "Εντγκαρ, πού ό ρόλος του είναι πολλαπλός. Μετά τήν γέννα μαθαίνουμε πώς ό "Εντγκαρ σκοτώθηκε σ' ένα «άτύχημα» αλλά υποψιαζόμαστε ότι οι τρεις γυναίκες έκδικήθηκαν για τήν Γουίλλυ και τό νεκρό μωρό. Σ' αυτή τήν ταινία ή ζωή έχει για πλαίσιο νεκρά παιδιά και γερασμένα κορμιά· ό ίδιος ό άνθρωπος είναι υπεύθυνος για ότι συμβαίνει στόν ενδιάμεσο χρόνο. Ό "Άλτμαν μάς βεβαιώνει ότι τό άτομο είναι ικανό νά ξαναοικοδομήσει τόν έαυτό του ένάντια στό περιβάλλον και τήν κουλτούρα γύρω του.

## MARSHA KINDER

(άπό τό Περιοδικό «FILM QUARTERLY»

"Ανοιξη '77)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου



# Καί ὁ θεός ἔπλασε τήν γυναίκα

Et Dieu Créa la Femme, Γαλλία 1956

Παραγωγή: Ίενά Φίλμ, Σκηνοθεσία: Ροζέ Βαντίμ, Σενάριο: Βαντίμ καί Ραούλ Λεβύ, Φωτογραφία: Ἀρμάν Τιράρ, Σκηνογραφία: Ζάν Ἀντρέ, Μουσική: Πόλ Μισρακί, Μοντάζ: Βικτοριά Μερκαντόν, Ἑρμηνεία: Μπριζίτ Μπαρντό, Κούρτ Γιούργκενς, Ζάν Λουϊ Τρεντινιάν, Κριστιάν Μαρκάν.



Τό Καί ὁ Θεός ἔπλασε τήν γυναίκα ἔχει ἐκτός τῶν ἄλλων ἱστορική σημασία γιά τόν Γαλλικό κινηματογράφο μιά καί ἡ τεράστια ἐμπορική ἐπιτυχία πού γνώρισε αὐτή ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ροζέ Βαντίμ (ἰδιαίτερα στίς Η.Π.Α.) βοήθησε καί τούς ἄλλους νέους σκηνοθέτες τῆς νουβέλ βάγκ (νέου κύματος) ν' ἀρχίσουν νά γυρίζουν τίς ταινίες τους, ἔτσι πού ὁ Γαλλικός κινηματογράφος νά ἐμφανίσει μιά νέα καλλιτεχνική κι ἀργότερα ἐμπορική ἄνοδο. Ταυτόχρονα ἐπέβαλε σάν διεθνή στάρ τήν Μπριζίτ Μπαρντό, ἕνα νέο σύμβολο τοῦ σέξ, καί τό Σέν Τροπέ σάν ἕνα ἀπό τά κοσμοπολίτικα θέρετρα τῆς Κυανῆς Ἀκτῆς.

Τό σενάριο τῆς ταινίας εἶναι κεντρωμένο πάνω στήν Μπριζίτ Μπαρντό πού ἐμφα-

νίζεται σάν ἕνα νεαρό, φτωχό κορίτσι τοῦ Σέν Τροπέ ἀδιάφορο στά χρήματα καί στήν γνώμη πού ἔχει γι' αὐτήν ὁ κόσμος. Ἐρωτευμένη μέ τόν μεγαλύτερο γιό μιᾶς οἰκογένειας πού ἔχει ἕνα μικρό ναυπηγεῖο, παντρεύεται, σχεδόν ἀπό πικά, τόν μικρότερο ἀδελφό (Ζάν Λουϊ Τρεντινιάν) ὅταν ὁ μέγας τήν ἀπωθεῖ. Στήν διάρκεια ἐνός ταξιδιοῦ τοῦ ἄντρα τῆς θ' ἀρχίσει νά τόν ἀπατᾷ μέ τόν ἀδελφό του. Τό δράμα θά κορυφωθεῖ μέ τήν ἐπιστροφή τοῦ Τρεντινιάν, τήν σύγκρουση τῶν δύο ἀδελφῶν καί τό τελικό φινάλε σ' ἕνα μπάρ.

Τό σενάριο τοῦ Καί ὁ Θεός ἔπλασε τήν γυναίκα παρουσιάζει ἀρκετό ἐνδιαφέρον. Ὑπάρχει ἕνας ὀλόκληρος μικροαστικός συμβατικός κόσμος τῶν κατοίκων τοῦ Σέν

Τροπέ, μιὰς μικρῆς ἐπαρχιακῆς γαλλικῆς πόλης, βυθισμένος μέσα στους δικούς του κανόνες ἠθικῆς συμπεριφορᾶς. Μέσα σ' αὐτούς ὑπάρχει ἓνα ἄτομο, καί μάλιστα γυναίκα, πού περιφρονεῖ τήν ἠθική τάξη τῶν πραγμάτων καί συμπεριφέρεται μέ τόν δικό του παρορμητικό τρόπο. Ὁ μικρόκοσμος πού δέν μπορεῖ ν' ἀνεχτεῖ ἀποκλίσεις ἀπό τόν «γενικό κανόνα» θά σημαδεύει αὐτό τό ἄτομο μέ τό στίγμα τῆς πόρνης ἀκόμα κι' ἂν δέν εἶναι στήν πραγματικότητα. Αὐτήν τήν θέση φαίνεται νά ἔχει υἰοθετήσῃ καί ν' ἀναπαράγῃ ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός σέ κάθε του ἀντίδραση, θεωρώντας τελικά τόν ἑαυτό του τελείως ἀνεύθυνο γιά τήν ἀπιστία, μεταθέτοντας τήν ἐνοχή ὀλοκληρωτικά στή γυναίκα, ἀναμασώντας τό γνωστό κλισέ ὅτι «μιά πόρνη καί μετά τό γάμο της παραμένει πόρνη». Ὁ ἀνδρικός σωβινισμός του εἶναι πολύ ξεκάθαρος στήν σκηνή τοῦ καυγά τῶν δύο ἀδελφῶν. Οἱ ἱεροί ἀδελφικοί δεσμοί δέν θά πρέπει νά διαταραχτοῦν ἐξ αἰτίας μιᾶς γυναίκας, καί μάλιστα ἀμφίβολης ἠθικῆς.

Ὁ δεύτερος βασικός ἀρσενικός σηματοδότης εἶναι ὁ πλούσιος ἐπιχειρηματίας (Κούρτ Γιούργκενς) πού ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας δέν φαίνεται νά ἔχει πρόβλημα φιλίας μέ τήν «ἀνῆθικη» Μπαρντό. Τά χρήματα, ὅπως θά ἔλεγε κι ὁ Μπέρναρ Σῶ, τοῦ ἐπιτρέπουν νά βρίσκεται πάνω ἀπό τήν «ἠθική». Στήν πραγματικότητα, ὅμως, διαθέτει τήν ἠθική τοῦ κεφαλαίου. Ἡ σχέση του πρός τήν γυναίκα δέν στηρίζεται πάνω

στήν ἀναγνώριση ἢ τήν ἐκτίμησή τῆς ἐπαναστατικότητάς της ὡς πρός τό περιβάλλον, ἀλλά εἶναι μιά τυπική σχέση ἐνός πλούσιου καλοδιατηρημένου πενηντάρη πού προσπαθεῖ νά ἐπωφεληθεῖ ἀπό τήν πανέμορφη «εὐκόλη» κοπέλα τοῦ χωριοῦ. Ἡ ἀμηχανία πού αἰσθάνεται ἀπό τήν ξαφνική ἐπίσκεψη τῆς Μπαρντό στό γιῶτ του καί ἡ σκέψη του ἀργότερα νά τήν χρησιμοποιήσει σάν μέσο γιά νά πετύχει τήν ἐπέκτασή τῶν ἐπιχειρήσεών του εἰκονογραφοῦν θαυμάσια τῆς ἀπόκρυφες δομές τῆς «ἠθικῆς» του.

Στόν ἀντίποδα τῶν δύο «ἐνεργητικῶν» ἀρσενικῶν βρίσκεται ὁ «παθητικός» ἀρσενικός τοῦ Τρεντινιάν. Κλειστός, συνεσταλμένος, λιγομίλητος, συναισθηματικός, εἶναι αὐτός πού οὐσιαστικά ἀδιαφορεῖ γιά τίς ταμπέλες, εἶναι αὐτός πού τολμᾷ νά προχωρήσει τήν προσωπική του ζωή ἀνεπηρέαστος ἀπό τίς γνώμες, εἶναι αὐτός πού ἐπαναστατεῖ ἐναντία στήν οἰκογένεια καί τήν κοινότητα. Ἡ τελική του ἀπόφαση νά σκοτώσῃ τή γυναίκα του εἶναι ἡ τελευταία του παραχώρηση σέ μιά κοινωνία πού πεισματικά προσπαθεῖ ν' ἀποδείξει ὅτι αὐτή εἶχε δίκιο κι αὐτός ἄδικο. Ἡ ὀριστική προσχώρηση τῆς Μπαρντό σ' αὐτόν τόν νέου τύπου ἄντρα, ὅταν τό δράμα δέν θά μπορέσει νά ὀλοκληρωθεῖ σάν τραγωδία, εἶναι καί ἡ μόνη σωστή της κατάληξη στήν «περιπλάνησή» της στόν κόσμο τῶν ἀρσενικῶν.

Εἶναι φανερό πῶς μ' ἓνα τέτοιο σενάριο





ὁ Βαντίμ θά μπορούσε ν' ἀπογειώσει τήν ταινία του σέ πολλαπλά επίπεδα. Πάνω στό σέξ καί τήν πολιτική, πάνω στήν ἀντιστροφή καλοῦ καί κακοῦ, πάνω στό τί εἶναι ἠθικό ἢ ἀνήθικο κλπ. Δυστυχῶς δέν κατορθώνει νά ὀλοκληρώσει κανένα ἀπό τά θέματα αὐτά. Τά ἀγγίζει ὄλα, ἀλλά μόνο νηγματικά. Ἄκόμη χειρότερα μέ μιὰ ἀντισυμβατική κινηματογράφηση, (γενικά πλάνα ἐκεί

τίς πιέσεις τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Ἡ πολιτική καί τά κοινωνικά ἐρωτήματα δέν τόν ἐπηρεάζουν, ἀλλά διαθέτει πάντοτε ἕνα ἀλάνθαστο κριτήριο γιά τό τί εἶναι μοντέρνο καί τί τῆς μόδας. Στίς περισσότερες δουλειές του φαίνεται ἀνίκανος νά πεί μιὰ ἱστορία ἢ νά χειριστεί τήν πλοκή ἀκόμα καί ἐνός θρίλλερ συνηθισμένης πολυπλοκότητας. Λατρεύει νά χρησιμοποιεῖ στίς



πού ἀπαιτοῦνται γκρό καί τό ἀντίστροφο) πού μᾶλλον γίνεται ἀπό ἄγνοια κι ὄχι συνειδητά, κατορθώνει ν' ἀποδυναμώσει ἀκόμα καί τήν ἔνταση τῆς πλοκῆς τοῦ δράματος μέ μόνη ἴσως ἐξαίρεση τόν τελικό ξέφρενο χορό τῆς Μπαρντό στό μᾶρ.

Τά μειονεκτήματα καί τά πλεονεκτήματα πού παρουσιάζει ἡ δουλειά του στίς ἐπόμενες ταινίες του βρίσκονται κι ἐδῶ. Τό κύριο χαρακτηριστικό του εἶναι μιὰ ἀξιοθαύμαστη ἐπιφανειακή λαμπρότητα. Δουλεύει σχεδόν ἀποκλειστικά τό ἐγχρωμο καί τό σινεμασκόπ, κι ἔχει πάντα θαυμάσιους συνεργάτες στήν φωτογραφία ὅπως τόν Ἀρμάν Τιράρ, τόν Κλώντ Ρενουάρ, τόν Ἀνρί Ντεκαί. Παρουσιάζει θαυμάσιες ικανότητες στήν χρήση τοῦ χρώματος καί στήν ἐκλογή ὑπέροχων τοπίων ὅπου καί στήνεῖ τήν δράση τῶν ταινιῶν του: Σέν Τροπέ, Βενετία, Ἰσπανία, Φλωρεντία. Ἄκόμα περισσότερο κι ἀπ' τόν Ἀστρὺκ (Γάλλο σκηνοθέτη, δυστυχῶς ἄγνωστο στήν Ἑλλάδα) ὁ Βαντίμ ἀπεχθάνεται τόν ρεαλισμό πού περικλείει ὀτιδήποτε ἄλλιο ἢ βρώμικο, ἔτσι οἱ χαρακτήρες του εἶναι ἀπομακρυσμένοι ἀπό τά προβλήματα καί

ταινίες του στάρ ἀκόμα κι ἂν αὐτό ἀποβαίνει μοιραῖο γιά τήν ἀληθοφάνεια τῆς ταινίας, ὅπως ἡ χρήση τοῦ Κούρτ Γιούργκενς στό *Καί ὁ Θεός ἔπλασε τήν γυναίκα* καί τό ξανγράψιμο τοῦ *Ἡ ἀνάπαυση τοῦ πολεμιστῆ* γιά νά ταιριάζει στήν Μπριζίτ Μπαρντό. Τό ἐνδιαφέρον του γενικά περιορίζεται σέ δύο θέματα: τήν γυναικεία ὀμορφιά καί τίς σεξουαλικές σχέσεις. Μᾶς ἀποκάλυψε τίς γυνές χάρες ἀμέτρητων ὀμορφῶν γυναικῶν, συνήθως συζύγων του ἢ ἐρωμένων του καί χειρίζεται μ' ἕνα χαρακτηριστικό τρόπο τά σεξουαλικά του θέματα: ἀποφεύγοντας τό βάθος, λουστράροντας τά ὄχι καί τόσο εὐχάριστα γεγονότα, ρίχνοντας τό βάρος στίς ἐρμηνείες τῶν στάρ καί σέ μιὰ ἐπίδειξη τεχνικῆς γιά νά μεταμφιεσεί τήν ἔλλειψη ἐνδιαφέροντός του γιά τήν ψυχολογική ἀλήθεια.

Τό μεγαλύτερο πρόβλημα τοῦ Βαντίμ στό *Καί ὁ Θεός ἔπλασε τήν γυναίκα* εἶναι ἡ ἀμηχανία του γιά τό πῶς νά χρησιμοποιήσῃ τήν Μπριζίτ Μπαρντό. Σάν ἕνα θετικό ἢ ἀρνητικό χαρακτήρα; Σάν μιὰ «μοιραία γυναίκα» φορτισμένη μέ τίς μνημές τῶν φάμ φατάλ τοῦ Χόλλυγουντ, γεννημένη γιά

τήν καταστροφή, ή σαν ένα θύμα; Άλλοτε υποστηρίζει τήν μιά κι άλλοτε τήν άλλη έκδοχή έτσι πού ό χαρακτήρας νά μένει άντιφατικός και άδίκαιως ως τό τέλος τής ταινίας. Τό σίγουρο είναι ότι εκτός από τούς τρεις άντρες τής ταινίας πού είναι έρωτευμένοι μαζί της υπάρχει κι ένας «άόρατος» τέταρτος: ό σκηνοθέτης. Κι αυτόν του τόν έρωτα προσπαθεί και πετυχαίνει νά μεταδώσει και στους θεατές. Ή κινηματογραφική μηχανή του Βαντίμ έκστασιάζεται συνεχώς μπροστά στό γυμνό, ήμίγυμνο ή προκλητικά ντυμένο κορμί και τό αισθησιακό πρόσωπο τής Μπαρντό, άδιαφορώντας γιά τήν εξέλιξη τής μυθοπλασίας, δίνοντας έτσι ένα θαυμάσιο παράδειγμα στην παρα-

τήρηση τής Λάρας Μάλβευ στό άρθρο της «Όπτική ευχαρίστηση κι άφηγηματικός κινηματογράφος» (Screen, τομ. 16, Νο 13): «Ή παρουσία τής γυναίκας είναι ένα απαραίτητο στοιχείο του θεάματος στην συνηθισμένη άφηγηματική ταινία. Άλλά ή παρουσία της τείνει νά εναντιωθεί στην άναπτυξη μιάς ιστορίας. Τείνει στό νά παγώσει τήν δράση σε στιγμές έρωτικής παρατήρησης». Ή άναμφισβήτητη άξία του *Και ό Θεός έπλασε τήν γυναίκα* είναι ότι μās δείχνει άρκετά καθαρά τίς έσωτερικές κινηματογραφικές δομές μιάς ταινίας πού δημιουργούν μιά γυναίκα «στάρ» και τήν επιβάλλουν μετά σαν ένα «σύμβολο του σέξ».

## ΡΟΥ ΑΡΜ

(Άπό τό βιβλίο του  
Ο ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ -  
ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΣΤΥΛ)

Μετάφραση-προσθήκες: Άχιλλέας  
Ψαλτόπουλος

## ΡΟΖΕ ΒΑΝΤΙΜ

### Βιογραφία

Γεννήθηκε στις 26 Ίανουαρίου 1928 στό Παρίσι. Τό πραγματικό του όνομα είναι Ροζέ Βαντίμ Πλεμυάνικοφ. Τήν περίοδο 1944-7 ήθοποιός του θεάτρου, άργότερα δημοσιογράφος στό Παρί-Μάτς. Τήν περίοδο 1947-56 βοηθός σκηνοθέτης του Μάρκ Άλλεγκρέ σε έφτά ταινίες του. Δούλεψε επίσης σαν σεναριογράφος κι άργότερα σαν παραγωγός. Τρεις γάμοι μέ τήν Μπριζίτ Μπαρντό, Άνέ Στρούμπεργκ, Τζαίην Φόντα.

### Φιλμογραφία

1956: *Και ό θεός έπλασε τήν γυναίκα*. 1957: *Άνε ποτέ* (Sait-on Jamais). 1958: *Οι κοσμηματοποιοί του φεγγαρόφωτου* (Les Bijoutiers du clair de lune). 1959: *Επικίνδυνα επαγγέλματα*. 1960: *Και νά πεθάνεις από ήδονή*. 1961: *Μέ τό χαλινάρι στό λαιμό*. 1962: *Τά έφτά θανάσιμα άμαρτήματα* (έπεισ. L' orgueil). 1962: *Ή άνάπαυση του Πολεμιστή, Τό βίτσιο και ή άρετή*. 1963: *Πύργος στην Σουηδία*. 1964: *Τό γαϊτανάκι του έρωτα*. 1966: *Τό θήραμα*. 1968: *Παράξενες ιστορίες* (έπεισ. Ματζεγκερστάιν), Μπαρμπιρέλλα. 1971: *Όμορφα κορίτσια στη σειρά*. 1973: *Ένας θηλυκός Δόν Ζουάν*. 1975: *Σαρλότ, τό γυμνό δολοφονημένο κορίτσι*. 1977: *Μιά πιστή γυναίκα*.



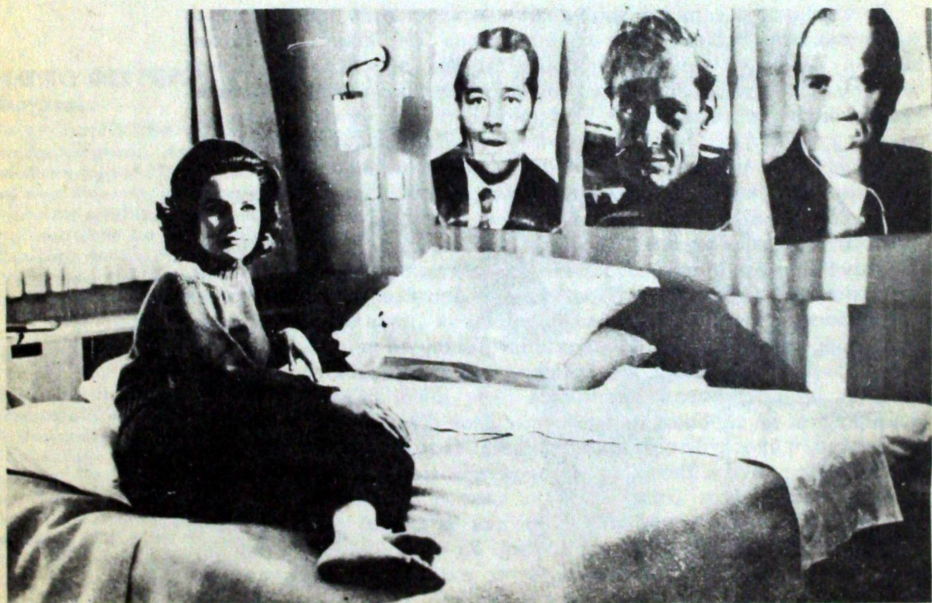
# Τό χαρέμι

Harem, Ίταλία 1967

Σκηνοθεσία: Μάρκο Φερρέρι, Μουσική: Έννιο Μορρικόνε, Έρμηνεία: Κάρολ Μπαϊγκερ, Ρενάτο Σαλβαντόρε, Γκαστόν Μοσόν, Ουίλλιαμ Μπέργκερ, Μισέλ Λέ Ρουαγιέ, Ουγκο Τονιάτσι.

## ΜΑ ΤΙ ΘΕΛΕΙΣ ΛΟΙΠΟΝ, ΕΝΑ ΧΑΡΕΜΙ;

Από την Βασίλισσα των Μελισσών (έλληνικός τίτλος *Τό συζυγικό κρεβάτι* και τή *Γυναίκα-πίθηκο* μιά έμμομη ιδέα φαίνεται νά κυριαρχεί στό έργο του Φερρέρι: ή γυναίκα και ή θέση της μέσα στην σημερινή κοινωνία ή γιά μεγαλύτερη ακρίβεια ή γυναίκα σάν αναφορά γιά τήν άνιχνευση του θανάτου και τής αποδιάρθρωσης του δυτικού πολιτισμού. (Ή λίστα περιλαμβάνει τς ταινίες *Τό χαρέμι*, *Γαμήλιο έμβατήριο*, *Λίζα*, *Ή τελευταία γυναίκα*, *Τό σπέρμα του άντρα*, *Κάτω τά χέρια άπ' τήν λευκή γυναίκα* κ.α.). Δέν έχουμε νά κάνουμε μ' έναν φεμινιστικό κινηματογράφο πού μιλά γιά τήν καταπίεση του άντρα από τή γυναίκα (αυτό γίνεται βέβαια σέ ταινίες όπως *Τό χαρέμι*, *Λίζα*, *Τό γαμήλιο έμβατήριο*, *Ή γυναίκα-πίθηκος* αλλά όχι γιά νά καταλήξουμε σέ μιά φεμινιστική προβληματική, ίσα-ίσα μάλιστα, οί άντι-φεμινιστικές και μισο-γυνίστικες τάσεις του Φερρέρι κυριαρχούν σέ πολλές ταινίες του). Ούτε μ' έναν ψυχολογικό κινηματογράφο πού διερευνά τς σχέσεις των δύο φύλων (στά πρότυπα ενός Μπέργκμαν ή ενός Τρυφώ), μά πάντοτε *παραβολές*



πάνω στην αποσύνθεση και τόν θάνατο της κοινωνίας μας (χωρίς ποτέ να δείχνεται ή οποιαδήποτε διέξοδος και έλπίδα).

Η παραβολή στις ταινίες του Φερρέρι παίρνει συνήθως τή μορφή ενός παιχνιδιού ή μιās ξμμονης ιδέας και άπασχόλησης όπως τό φαί στό *Μεγάλο Φαγοπότι* ή τό κυνήγι του Πατέρα-Πάπα στον *Πειρασμό*: οί ήρωες του Φερρέρι άπαρνιούονται τήν κοινωνική υπόστασή τους (συνήθως ή άρχή μιās ταινίας μās τούς δείχνει στην δουλειά τους, πού στην συνέχεια έγκαταλείπουν), άπομονώνονται σ' έναν κλειστό χώρο (βίλλα στό *Χαρέμι*, σπίτι στό *Ο Ντίλλιγκερ πέθανε*, *Η τελευταία γυναίκα*, *Τό μεγάλο φαγοπότι*, νησί στην *Λίζα*) και υίοθετούν μιιά σχεδόν παιδική συμπεριφορά, έκφραση τής παλινδρόμησής τους προς ένα α-κοινωνικό κόσμο όπου δέν κυριαρχεί ή άρχή τής Πραγματικότητας μά ή άρχή τής Ήδονής (μ' άλλα λόγια τά ένστικτα του θανάτου πού θά κλείσουν τό σύνολο σχεδόν των φερρερικών παραβολών: *Τό χαρέμι*, *Τό μεγάλο φαγοπότι*, *Λίζα*, *Ο άνθρωπος μέ τά μπαλλόνια*, κλπ.).



*Τό Χαρέμι* άρχίζει μέ τήν εικόνα κάποιων λιονταριών πού φαινομενικά βρίσκονται άπέναντι άπό τό διαμέρισμα του Τζιάννι (Γκαστόν Μοσίν). Η σκηνή φαίνεται παράδοξη (τί θέλουν εκεί τά λιοντάρια;) γρήγορα όμως τήν ξεχνάμε για νά τήν θυμηθούμε μόνο όταν ή ταινία θά έγκαταλείψει τήν φαινομενική άληθοφάνειά της και θά υίοθετήσει μιιά σχεδόν άχρονηκή σουρεαλιστική άφήγηση, μέ κύριο καθοριστικό έναν άγριο (θά 'λεγα παιδικό) πρωτογονισμό, προμήνυμα του οποίου είναι νά λιοντάρια στην πρώτη αυτή σκηνή. Η Μαργκερίτα (Κάρολ Μπαίγκερ) άποφασίζει νά μήν παντρευτεί τόν Τζιάννι και μέ τόν φίλο της Ρενέ καταφεύγει σε μιιά έξοχική βίλλα όπου καλεί τούς τρεις πρώην έραστές της (τόν Γκαετάνο, Μάριο και Τζιάννι). Για νά πετύχει τό «παιχνίδι» της θά προσποιηθεί ότι είναι άρρωστη, μ' άποτέλεσμα οί άλλοι νά καταφτάσουν άμέσως. Η Μαργκερίτα θέλει νά ζήσει και μέ τούς τρεις άντρες μαζί, έτσι άπλά και μόνο γιατί δέν βλέπει για ποιόν λόγο νά μήν τούς έχει και τούς τρεις. Η άπόφασή της όμως αυτή σημαίνει ότι άρνείται νά τούς ικανοποιήσει έτσι όπως αυτοί θέλουν, γιατί δέν συμβιβάζεται μέ τίς δικές τους θελήσεις (πού είναι βέβαια ο γάμος, ή οικογένεια, ή ύποταγή της σ' αυτούς, κλπ.). Ωστόσο ή Μαργκερίτα δέν έχει πάνω της κανένα άπό κείνα τά χαρακτηριστικά τής συνειδητοποιημένης γυναίκας έτσι όπως τό θέλει κάποιο φεμινιστικό πρότυπο. Κινείται τελείως ένστικτώδεια (βλακώδεια θά έλεγα) παροτρυνόμενη άπό τίς αισθήσεις της κι όχι τή λογική. Κι είναι άκριβώς αυτόν τόν αισθησιασμό της, τήν σεξουαλικότητά της πού θά κινητοποιήσει για νά κρατήσει τούς τρεις άντρες κοντά της.

Αυτοί στην άρχή θά προσπαθήσουν νά τήν κερδίσουν ό καθένας γιά τόν έαυτό του, στήν συνέχεια θά συμφιλιωθούν (φαινομενικά) στήν ιδέα νά τήν μοιράζονται μαζί, ν' άποτελοϋν τά μέλη ενός άρσενικοϋ χαρεμιου, όχι όμως γιά πολύ. Μέχρι τή μέση περίπου του φίλμ ή Μαργκερίτα τούς κρατά ύποχείριους της, όταν ξαφνικά ένα φαινομενικά μικρό περιστατικό αλλάζει τήν ισορροπία των δυνάμεων: ή Μαργκερίτα χάνει τά άντισυλληπτικά της, γίνεται ένα τρωτό άντικείμενο, ύποχείριο των πανάρχαιων φόβων τής σύλληψης. Μή μπορώντας νά καταλάβει τίς διαστάσεις πού έπαιρνε τό παιχνίδι της, χάνει ξαφνικά τόν έλεγχο της και περνά στήν έξουσία των τεσσάρων πλέον άντρών (ό Ρενέ πάει μέ τούς τρεις έραστές μιά κι' ήταν κι αυτός ένα εδνουχισμένο άντικείμενο). Ένας περίεργος πρωτογονισμός εισβάλλει στήν συμπεριφορά των ήρώων πού συμπαραδηλώνεται μέ τήν μουσική του Μορρικόνε, τό άγριο τοπίο τής Γιουγκοσλαβίας και τίς άναφορές στά παιδικά παραμύθια (παραλεύουν διάφοροι πειρατές, ίππότες, σταυροφόροι).

Τό *Χαρέμι* σίγουρα θά ένοχλήσει όλους αυτούς πού συνήθισαν νά βλέπουν τίς ταινίες μέ ρεαλιστικά σταθμά. Όμως μέσα από τήν άληθοφάνεια και τά φαρσικά του στοιχεία δέν προβάλλει ό παράλογος, τρομακτικός κόσμος τής ίδιας τής καθημερινότητας μας; Ό Φερρέρι πιστός στις άρχές του θεάτρου του παράλογου και τής λογοτεχνίας πού εμπνέεται από έναν Κάφκα (άν και ή προβληματική του είναι τελείως διαφορετική) μάς έδωσε μέ τό *Χαρέμι* ένα από τά πιά ειλικρινή, άπαισιόδοξα και μηδενιστικά έργα τής δεκαετίας του '60, πού μαζί μέ τόν *Άνθρωπο μέ τά μπαλλόνια* είναι ίσως οι δύο καλύτερές του ταινίες.

ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

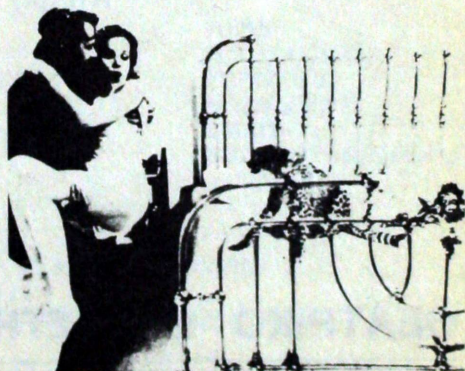
**ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ**

**Βιογραφία**

Γεννήθηκε στό Μιλάνο τό 1928. Άρχισε τήν καριέρα του σάν δημοσιογράφος. Άσχολήθηκε μέ τόν κινηματογράφο γιά πρώτη φορά τό 1953. Ίδρυσε και ήταν διευθυντής σέ μιά σειρά ιδιόρρυθμα κινηματογραφικά έπίκαιρα σκηνοθετημένα στό μεγαλύτερο μέρος τους. Στους συνεργάτες του συγκαταλέγονται και οι Άντονιόνι, Βισκόντι, Ντέ Σικα. Παράλληλα δουλεύει στήν κινηματογραφική διαφήμιση. Τό 1958 φεύγει στήν Ίσπανία όπου γυρίζει τήν πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία. Τό 1961 γυρίζει στήν Ίταλια.

**Φιλμογραφία**

1957: *El Pisito*, 1959: *Τά άγόρια*, 1960: *Τό καρτσάκι*, 1961: *Συζυγική άπιστία* (επεισόδιο στό σπονδυλωτό *Έρωτας* αλά *Ίταλικά*), 1963: *Συζυγικό κρεβάτι*, 1964: *Η γυναίκα-πίθηκος*, *Ο καθηγητής* (επεισόδιο στό σπονδυλωτό *Σήμερα, αύριο, μεθαύριο*), 1965: *Γαμήλιο έμβαστήριο*, 1967: *Τό Χαρέμι*, 1968: *Ο άνθρωπος μέ τά μπαλλόνια*, 1969: *Τό σπέρμα του άντρα*, 1970: *Έπίσκεψη στόν Πάπα* («*Ο Πειρασμός*»), 1971: *Αίξα*, 1973: *Τό μεγάλο φαγοπότη*, 1976: *Κάτω τά χέρια άπ' τή λευκή γυναίκα*, 1977: *Η τελευταία γυναίκα*, 1978: *Γειά σου πίθηκος*, 1980: *Μάμ, κακά νάνι*, 1981: *Ίστορίες καθημερινής τρέλλας* (*Ήταν τό πιά όμορφο κορτσι στήν πόλη*).



# ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Θέατρο «Άνετον» Παρασκευοπούλου 42 Τηλ. 830766

## ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

### «Οί φιλοξενούμενοι»

του Πέτρου Μάρκαρη

— Παραστάσεις κάθε μέρα  
έκτός Δευτέρας - Τρίτης

## ΠΑΙΔΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

### «Μακαρόνια μέ κέτσαπ»

των Ράινερ Χάχφελντ -  
Ντήτριχ Λέιμαν

— Παραστάσεις κάθε Κυριακή  
πρωί στις 11 π.μ.

# ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Θέατρο «Άνετον» Παρασκευοπούλου 42 Τηλ. 830766

# ΚΙΝΗΦΟΣ ΤΕΧΝΗΣ ΔΙΑΣ

ΣΚΟΠΟΥ 12 - 40 ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ  
ΤΗΛ. 204.618 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΤΑ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΑ ΟΝΟΜΑΤΑ  
ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ  
ΖΑΜΠΙΡΙΣΚΙ ΠΟΪΝΤ  
ΠΑΖΟΛΙΝΙ  
1001 ΝΥΧΤΕΣ

ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ  
ΔΟΛΙΤΑ  
ΜΝΙΟΥΣΚΙΝ  
1789 \* ΜΟΛΙΕΡΟΣ

ΖΑΝΟΥΣΣΙ  
ΛΙΓΑ ΛΕΠΤΑ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΤΕΛΕΙΟ ΕΓΚΛΗΜΑ  
ΓΚΟΝΤΑΡ  
Η ΚΥΡΙΑ ΘΕΛΕΙ ΕΡΩΤΑ \* ΣΥΝΕΒΗ ΣΤΙΣ Η.Π.Α.  
ΔΥΟ ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΙ ΑΥΤΗΝ

ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ  
ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΦΑΡΩ  
ΓΟΥΩΡΧΟΛ  
ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ \* ΦΡΑΝΚΕΣΤΑΪΝ

ΤΑΒΕΡΝΙΕ  
ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ ΚΑΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ  
ΑΛΕΑ  
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ

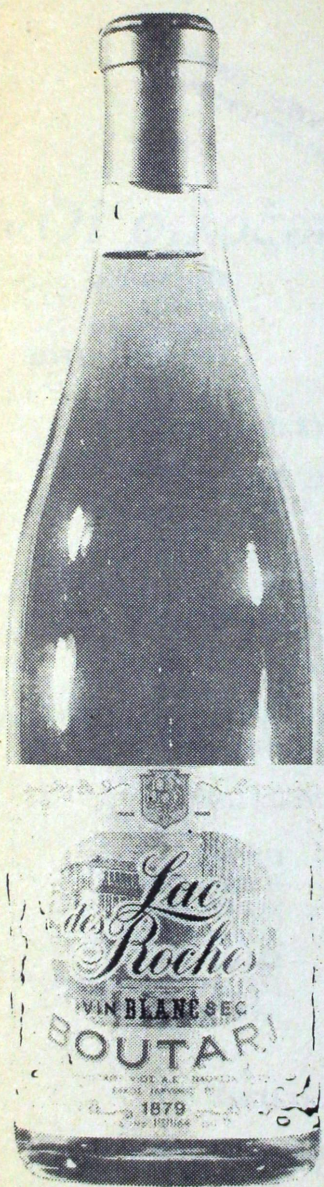
ΧΙΤΣΚΟΚ  
ΜΑΡΝΙ \* ΤΑ 39 ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ \* ΝΕΟΣ ΚΑΙ ΑΘΩΟΣ  
ΡΙΤΣΑΡΝΤΣΟΝ  
Η ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΟΥ ΔΡΟΜΕΑ ΜΑΚΡΙΝΩΝ ΑΠΟΣΤΑΣΕΩΝ

ΧΙΟΥΣΤΟΝ  
Η ΖΟΥΓΚΛΑ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ \* ΜΟΥΛΕΝ ΡΟΥΖ  
ΣΛΕΝΤΟΡΦ  
ΧΑΡΙΣΤΙΚΗ ΒΟΛΗ  
ΟΥΑΪΑΝΤΕΡ  
ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΑΤΟΥ \* ΦΑΙΔΩΡΑ

ΠΕΝΝ  
Η ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ  
ΧΕΡΤΖΟΓΚ  
ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ  
ΣΜΑΪΤ  
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΣ  
ΑΝΘΡΩΠΟΣ

ΡΕΝΑΙ  
ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ \* ΝΥΧΤΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΧΝΙΑ  
ΚΛΟΥΖΩ  
ΤΟ ΜΕΡΟΚΑΜΑΤΟ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ \* Η ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΗ

ΣΠΑΝΙΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΑΠΑΙΤΗΤΙΚΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ



**ΝΕΟ  
ΚΡΑΣΙ**

**ΑΠΟ  
ΠΑΛΗΑ  
ΟΙΝΟΠΟΙΪΑ**

**Lac  
des Rosches**

Λίμνη των Πετρων

**Ι. ΜΠΟΥΤΑΡΗ ΥΙΟΣ Α.Ε.**



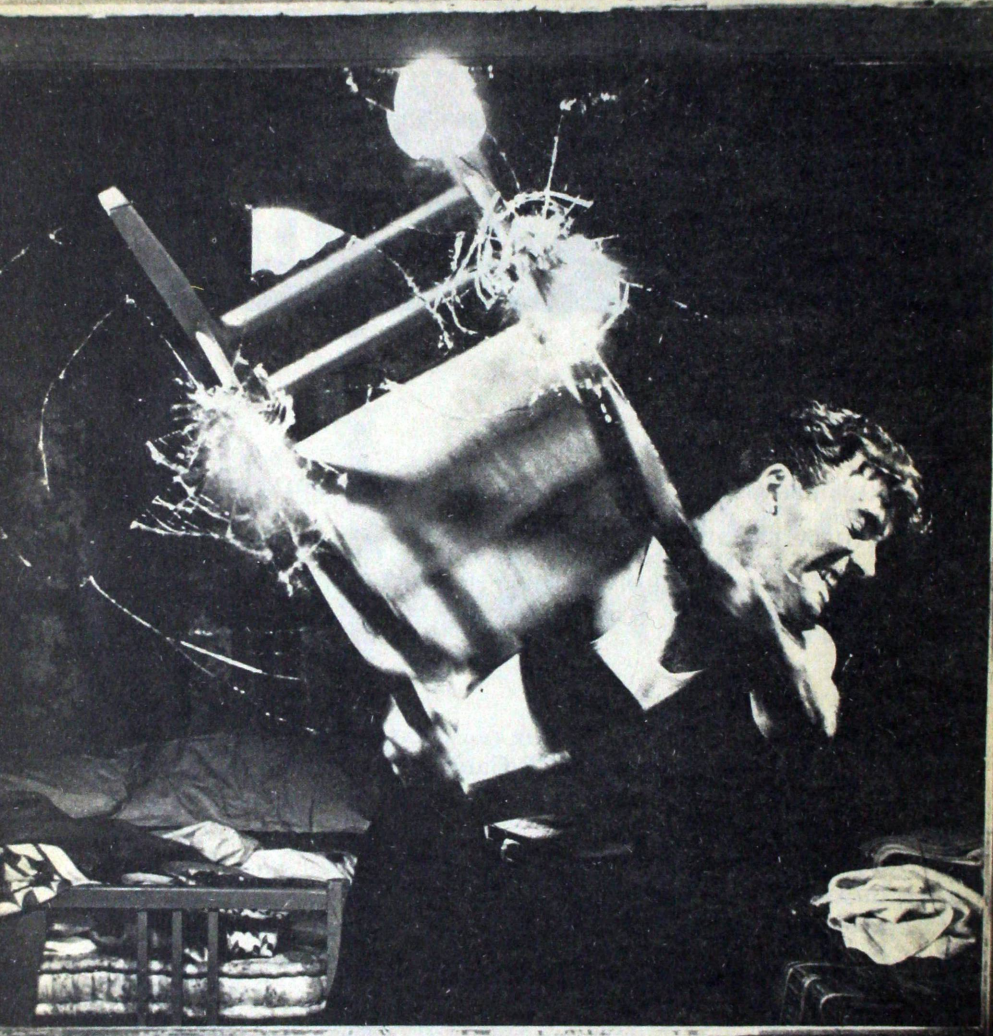
# a ALPHA

ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ: Φ. ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ      ΑΝΑΠΛΗΡΩΣΗ: Μ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΔΙΔΑΚΤΗΡΙΑ: ΕΡΜΟΥ 38 - ΤΗΛ. 273.220, 273.320  
ΚΟΣΜΑ ΑΙΤΩΛΟΥ 10 (στάση Φλέμιγκ) ΤΗΛ. 830.535  
ΚΥΖΙΚΟΥ 18 (Κάτω Τούμπα) ΤΗΛ. 910.930  
ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ 29 (Βότση) ΤΗΛ. 427.132

- \* Τμήματα Άγγλικών-Γαλλικών όλων τῶν ἐπιπέδων γιὰ ἐνήλικες
- \* Προετοιμασία γιὰ ξένα πτυχία (FCE Cambridge καί Proficiency Cambridge καί Michigan)
- \* Εἰδικά παιδικά τμήματα
- \* Κλειστά ὑπερεντατικά τμήματα
- \* Ἄγγλοι καθηγητές σ' ὅλα τὰ τμήματα πού μετακαλοῦνται ἀπό τό ἐξωτερικό μέ ἔγκριση τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας

Θεατρικό Έργαστήρι Θεσσαλονίκης  
Κινηματογραφική Λέσχη



προβολές κάθε Δευτέρα  
τις 8 και 10,30 π.μ. βράδυ



# goody's restaurant



η καινούργια ιδέα  
στο φαγητό